



Эльдар Рязанов

Эти несерьёзные,  
несерьёзные фильмы

**Эльдар Рязанов**  
**Эти несерьёзные, несерьёзные фильмы**

Оформление серии *А. Саукова*

Фотография на обложке: © Marianna Volkova / Lebrecht Music and Arts / DIOMEDIA.

## Роковая ошибка

Профессия кинорежиссера считается вполне приличной, уважаемой и даже завидной. Режиссер руководит, командует: «мотор!», «начали!», «стоп!», распекает членов съемочной группы, ездит на съемку в казенной легковой машине, выступает в телевизионных кинопанорамах, приглашается на премьеры и заграничные фестивали.

Действительно, со стороны жизнь режиссера может показаться весьма привлекательной. Довольно долгое время я тоже разделял это заблуждение.

Но однажды случилась история, которая заставила меня призадуматься. Фильм «Карнавальная ночь» только что прошел по экранам, и я ставил следующую кинокомедию, «Девушка без адреса».

Снимался эпизод на стройке в Черемушках, на четырнадцатом этаже. В съемочной группе объявили обеденный перерыв. Вместе с артистом Юрием Беловым мы пришли в столовую самообслуживания. Белов, одетый в грязную спецовку, красную майку и берет, имел вид ухарского сварщика или каменщика. На мне же был обычный костюм, рубашка и галстук. Я протянул щеки симпатичной круглолицей поварихе. Она быстро налила мне тарелку щей и шлепнула на блюдо порцию гуляша. А потом она открыла рот и уставилась на Белова, как завороченная. Не отрывая глаз от артиста, она накладывала ему гуляш. Одна ложка, вторая, третья, четвертая – и вскоре в тарелке образовалась огромная гора. Повариха протянула ее Белову. И тогда я возмутился:

– Девушка, как же так? Мы выбили щеки за одно и то же, заплатили одинаково. Почему мне вы положили так мало, а ему вон сколько?!

Откровенно любясь Беловым, та улыбнулась:

– Потому что он артист.

– Какой он артист? Он у меня здесь на стройке работает, – сказал я, изображая из себя прораба.

– Знаете, дорогой товарищ, – презрительно ответила девушка, – я «Карнавальную ночь» семь раз видела.

Так и ушли мы от этой раздачи. Юрий Белов гордо нес гуляш, которого хватило бы на десятерых, а я понуро брел с крохотной порцией. И я впервые засомневался, правильно ли выбрал профессию?

Второй случай произошел в день премьеры фильма «Девушка без адреса», которая состоялась в Лужниках, во Дворце спорта. Присутствовало много зрителей. Как водится, съемочная группа и актеры перед началом сеанса стояли на сцене. Каждому подносили цветы, мы произносили взволнованные речи. После демонстрации фильма вместе с Николаем Рыбниковым, игравшим одну из главных ролей, мы вышли из Дворца спорта и сели в машину, чтобы ехать по домам.

В этот самый момент около пятисот поклонниц, заметив своего любимого артиста, буквально легли на автомобиль. В «Победе» сразу потемнело – все окна оказались закрыты телами девушек. Я сидел за рулем, а Рыбников – на месте пассажира. Отовсюду на нас (вернее, на него) смотрели восхищенные молодые глаза. Но поскольку внутри машины стояла тьма, девушки принялись скандировать: «Шофер, зажги свет!», «Шофер, зажги свет!» И мне ничего не оставалось, как зажечь свет, чтобы почитательницы смогли насладиться зрелищем своего кумира.

Тут я сообразил окончательно, что профессия выбрана неправильно – совершена крупнейшая в жизни ошибка. И я стал лихорадочно вспоминать: как же так получилось, что я пошел по этому неверному пути?

## Дело случая

Я с детства любил читать. Читать научился, когда мне было три года. Помню, лежа на полу, я бормотал газетные тексты, не понимая их смысла. Меня интересовало само чудо: как из букв составляются слова. Читал я всегда запоем. Для того чтобы оторвать меня от книжки, нужно было окликнуть несколько раз – громко. Тогда я возвращался из волшебного мира Жюль Верна, Майн Рида или Александра Дюма, чтобы выяснить, зачем меня побеспокоили?

В восьмом классе я уже был уверен: самая лучшая профессия на земле – писатель! Для меня не существовало занятия прекраснее, чем чтение книг. Хотелось стать писателем и доставлять такое же удовольствие другим.

Писатель должен знать жизнь – это я усвоил крепко. А я ее совершенно не знал. Мое тогдашнее бытие не представляло интереса – так я считал в то время. Длиннющие очереди, в которых я простаивал часами за буханкой черного хлеба по карточкам; трудный быт эвакуации; прозябание в холодном бараке, где приходилось растапливать печку кусками резиновых шин, подобранных на свалке; охота на гигантских, полуметровых крыс, шнырявших по бараку; умение готовить не только уроки, но и обед; наука нянчить младшего брата – все это было буднями, прозой. Уж если писать – то о сильных характерах, экзотических странах, о небывалых приключениях, больших страстях!..

Я пришел к выводу, что, прежде чем освоить писательское дело, я должен выбрать себе такую профессию, которая дала бы мне возможность познать жизнь. А потом уж я создам произведения об увиденном, испытанном, пережитом.

В то время моей любимой книжкой был «Мартин Иден» Джека Лондона. Ее герой – моряк Мартин Иден, объездивший полмира и многое перенесший, становится писателем. В этом образе я нашел для себя пример, которому намеревался следовать. Сначала я утолю

свою жажду путешествий, увижу новые страны и их жителей, а потом опишу это в своих сочинениях. Вопрос был для меня ясен и прост: надо поскорее кончать школу, поступать в мореходное училище и, подобно Мартину Идену, избороздить океаны, насытиться жизненными впечатлениями.

Чтобы не тратить целый год на учебу в десятом классе, я решил сдать экзамены экстерном. Условия были таковы: надо выдержать одиннадцать экзаменов. На каждый из них «отпускался» один день подготовки. Человек, схлопотавший двойку по какому-либо предмету, выбывал из этих «соревнований» навсегда, как принято на спортивных олимпиадах. Если ученик получал двойку на третьем экзамене, на пятом или на седьмом, он просто к дальнейшим испытаниям не допускался.

Я отважился рискнуть. Очевидно, в моем характере гнездились кое-какие авантюристические наклонности.

Поначалу дела двигались недурно. С литературой у меня сложились неплохие отношения. Сочинение, устный русский язык и литература прошли легко, в табеле красовались три пятерки. Дальше следовал иностранный язык, с которым я тоже более или менее справился, заработав твердую четверку; к географии – без нее моряку невозможно – я относился с особой симпатией.

Но с каждым днем преодолевать экзамены становилось все труднее – сказывалась усталость: напряжение для неокрепших мозгов было непосильным.

И вот наступил последний – одиннадцатый – экзамен по химии. Мыслительные способности крайне истощились. Они, способности, пребывали в довольно плачевном состоянии. Химия десятого класса – органическая и совершенно не похожа на неорганическую химию, которую я смутно помнил по девятому классу. Вытащив билет, я посмотрел на него, как на китайскую грамоту. Вышел к доске и не сказал ни единого слова, буквально не открыл рта. Педагоги растерялись: в лежавшем перед ними табеле – только хорошие и отличные отметки!

В общем, учителя пожалели меня. Они нарушили свой педагогический долг и поставили мне по химии тройку, за что я им, естественно, очень и очень признателен.

Таким образом, я, совершенно неожиданно для себя, сделался владельцем аттестата об окончании десятилетки. Из шестидесяти человек, которые пустились в это рискованное предприятие, до финиша добралось только восемь. Я оказался одним из этих немногих счастливицев.

Теперь можно было подавать документы в мореходку. Я послал в Одессу заявление с просьбой допустить меня к приемным испытаниям и стал ждать ответа. Однако шел сорок четвертый – военный – год. Почта работала плохо. Время летело, а ответ не приходил.

Если в ближайшие дни не будет получен конверт из Одессы, у меня пропадет год, который я выиграл лихой сдачей экзаменов за десятый класс. И я стал размышлять: «Может быть, пока, временно, стоит поучиться в каком-нибудь другом институте?»

И однажды, помню это как сейчас, я встретил на улице одного из тех восьми избранных, которые тоже завоевали аттестат. Я его спросил:

– Куда ты поступаешь?

Он сказал:

– Во ВГИК.

– А что это такое? – поинтересовался я.

Он ответил:

– Институт кинематографии.

– А-а-а?! – я был несколько обескуражен, потому что никогда в жизни не слышал о существовании такого института. – И на какой же факультет? – продолжал я допрос.

Он объяснил:

– На экономический. Я буду организатором производства.

– Кем? Кем?

Он предложил:

– Я еду сейчас в институт. Хочешь, поедem со мной, ты там все сам посмотришь.

Сказано – сделано. Мы сели в трамвай и поехали во ВГИК.

Я ознакомился с программой приемных испытаний.

Чтобы попасть на операторский факультет, надо было искусно фотографировать и представить свои снимки. Я никогда не имел фотоаппарата и фотографией не занимался.

Поступающие на художественный факультет волокли увесистые папки с собственными работами: живописью и рисунками. Об этом вообще не могло быть речи: я в жизни не нарисовал ничего!

На актерском – абитуриенту необходимо читать стихи, басню, отрывок из прозы, играть этюды на заданные темы. Я не участвовал в самодеятельности и в глубине души подозревал, что как артист – бездарен. Следовательно, и актерская будущность для меня отпадала.

Оставался еще экономический факультет, на который стремился мой знакомый. Но профессия организатора производства меня не привлекала.

И, наконец, режиссерский! Здесь как будто бы ничего конкретно уметь не было нужно: ни фотографировать, ни рисовать, ни играть. Требовалось, правда, предъявить литературные труды. А они как раз имелись: я, как подавляющее большинство юношей, писал стихи. И я понял – надо подаваться на режиссерский факультет. Годик перебыю, за это время сумею списаться как следует с Одессой, выясню условия приема, и на будущий год поступлю в мореходное училище.

Все решено – я поехал домой, взял документы, аттестат, тетрабочку стихов и отвез в приемную комиссию ВГИКа.

При подаче документов я выяснил, что выбрал факультет, где на одно место претендовало двадцать пять человек. Двадцать пять! И сейчас, и тогда такой конкурс считался огромным.

Первый вступительный экзамен: рецензия на фильм, название которого нам предстояло узнать только в просмотрном зале. Им

оказался «Депутат Балтики» режиссеров А. Зархи и И. Хейфица. Фильм мне понравился чрезвычайно. Но в рецензии, написанной по школьным образцам, я толком не смог объяснить, что же именно произвело на меня впечатление.

Поставили мне за эту работу тройку.

Второй экзамен назывался загадочно: «Письменная работа». Нас заперли в институтской аудитории, где на каждом столе лежал распечатанный на машинке рассказ А. Чехова «Жалобная книга». Вы, конечно, помните, что рассказ этот состоит из записей, оставленных проезжающими пассажирами в вокзальной жалобной книге: «Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин». «Жандармиха ездила вчера с буфетчиком Костькой за реку. Желаем всего лучшего. Не унывай, жандарм!» «Прошу в жалобной книге не писать посторонних вещей. За начальника станции Иванов 7-й». «Хоть ты и седьмой, а дурак». И. т. д. Задание заключалось в следующем: на свой вкус выбрать три любые записи и охарактеризовать людей, которые их оставили. Нужно было создать три литературных портрета.

Я умел писать стихи «под Маяковского», «под Есенина», «под Надсона», улавливая литературную манеру того или иного поэта. Я понял, что сейчас мне надо сочинить рассказы «под Чехова». Сообразил я также, что хорошо, если эти три новеллы будут разными по форме. Одну новеллу я сделал в виде письма, другую – как отрывок из дневника, а третья была рассказом от автора. Я постарался максимально соблюсти чеховскую интонацию, чеховскую манеру письма, чеховский язык. Очевидно, в какой-то степени мне это удалось: я получил пятерку.

Наконец, оставалась главная экзекуция: собеседование... Про этот экзамен в институте ходили легенды. На коллоквиуме могли спросить о чем угодно, про кого угодно, как угодно. Могли заставить сыграть актерский этюд на любую тему, попросить спеть, станцевать, пройтись на руках... Пытка для каждого, естественно, выдумывалась индивидуально. Основной задачей приемной комиссии было заставить

абитуриента врасплох, поставить его в безвыходное положение и посмотреть, как он будет выпутываться.

Для этого экзамена требовалось также приготовить отрывок прозы, стихотворение, басню и прочесть их с художественным, артистическим мастерством.

Первый вопрос мне задали довольно абстрактный:

– Скажите, что вы читали?

Я как-то растерялся, оробел и, наверное, поэтому ответил нахально:

– Ну, Пушкина, Лермонтова, и вообще я для своего возраста читал много.

В комиссии почему-то засмеялись. Потом меня спросили, помню ли я картину Репина «Не ждали». Репин был одним из немногих художников, которых я в то время знал. И я ответил с гордостью, что «да, помню».

– А сколько человек на ней изображено?

Я начал вспоминать и сказал – шесть. Теперь я понимаю – таким способом проверяли мою зрительную память. Я ошибся. Оказывается, там нарисовано семь человек. Об одной фигуре, выглядывающей из-за двери, я забыл.

Затем мне проиграли музыкальную пьесу и поинтересовались, какие зрительные образы возникают у меня, когда я слушаю эту музыку. Честно говоря, у меня не возникало никаких образов. Но я понимал, что, если отвечу правду, они сразу же «усекут», что я совершенно не музыкален, а это надо скрыть. Поскольку музыка была громкая, я сообщил комиссии что-то очень банальное: море, буря, корабль, лишенный управления, несется по воле волн и т. д.

Мой ответ, видимо, пришелся не по вкусу, и Г.М. Козинцев, предчувствуя, что со мной придется расстаться, решил дать мне еще одну, последнюю попытку.

– Ну, хорошо, – сказал он усталым голосом, – сочините нам, пожалуйста, рассказ, кончающийся вопросом «который час?».

Воцарилась зловещая пауза. В тишине раздавался усиленный скрип мозгов абитуриента. Я понимал, что время идет, я произвожу невыгодное впечатление. Пытаясь как-то оттянуть развязку, я спросил:

– Не обязательно смешное?

Мне сказали:

– Пожалуйста, что хотите.

И я принялся сочинять, еще не зная, чем кончу. Я представил себе лестницу, где жил на пятом этаже в старом доме, и начал:

– Вот, по обшарпанной лестнице, на пятый этаж бредет усталый почтальон. Лифт не работает – война. Почтальон поднимается. Он запыхался. Он уже немолод. Он позвонил в дверь. Вышел старик. Почтальон вручил ему письмо. Старик посмотрел на конверт: на обратном адресе значилась полевая почта, где воевал его сын. Но адрес был написан чужой рукой. Старик взял письмо и вернулся в комнату. В комнате сидела старуха. Он сказал:

– Письмо пришло!

Старик вскрыл конверт и прочитал, что их сын погиб смертью героя. Выронил письмо и спросил:

– Который час?..

...Потом мне задавали еще какие-то вопросы. Комиссия нападала, я отбивался как мог, с ужасом ожидая, что меня попросят исполнить актерский этюд или прочитать стихи. Но, по счастью, все обошлось. Очевидно, я им надоел, и они сказали: «Ну ладно, вы свободны». Меня отпустили, поставив за собеседование тройку.

Это была победа, потому что меня приняли. Правда, приняли условно. «Условно» означало следующее: меня берут как бы на испытательный срок. Если я окончу первый семестр с хорошими результатами, то останусь учиться. Если же получу плохие отметки по специальности, то меня в середине зимы вышвырнут на улицу.

Институт меня принял условно, да и я в него тоже поступал весьма условно. Любви друг к другу мы не питали: ни я к институту, ни институт ко мне.

Итак, прошло всего два месяца, и ученик девятого класса, благодаря цепи случайностей, превратился в студента первого курса Всесоюзного государственного института кинематографии. Мне не исполнилось еще и семнадцати лет. И, говоря откровенно, я совершенно не был подготовлен к учебе во ВГИКе.

Я оказался самым молодым на курсе. Меня окружали люди, мечтавшие о кинорежиссуре с давних пор, по сравнению с ними я чувствовал себя абсолютно невежественным, не знал про кино ровным счетом ничего. Если говорить о старте, я находился в крайне невыгодном положении. Мне пришлось взять сразу стремительный разбег, чтобы догнать своих однокашников, людей взрослых, обладавших жизненным опытом, – ведь некоторые из них пришли с фронта.\*

Я был открыт для любых знаний и теорий, которые захотел бы вложить в меня мастер, – так назывался педагог, руководивший курсом.

Наш курс набирал и вел Григорий Михайлович Козинцев, уже тогда бывший классиком советской кинематографии. Его творчество мы изучали по истории кино. Он являлся одним из авторов знаменитой «Трилогии о Максиме», одним из создателей фэкссов (фабрики эксцентрического актера). Фильмы фэкссов гремели еще в двадцатые годы. Козинцев – знаменитый шекспировед, театральный режиссер и педагог – казался нам человеком почтенного возраста. И только потом мы поняли, что в то время ему было всего-навсего тридцать девять лет.

Козинцев преподавал довольно своеобразно. Во-первых, он жил в Ленинграде, а ВГИК, как известно, находится в Москве. Во-вторых, он снимал картины и был занят. Но иногда, примерно два-три раза в учебный год, он выбирал несколько дней и приезжал в институт. В эти дни нас освобождали от всех лекций и семинаров, и мы занимались только режиссурой.

На самом первом занятии Григорий Михайлович сказал:

– Я вас буду учить думать. А если вам удастся научиться думать, то до всего остального вы доберетесь сами, своим собственным умом.

Этим заявлением Григорий Михайлович взвалил на себя в общем-то непосильную задачу.

Уезжая в Ленинград, мастер оставлял нам задания по режиссуре, а когда возвращался, мы показывали ему то, что «натворили». Оценивая наши опусы, Григорий Михайлович не стеснялся и делал из своих учеников отбивные котлеты.

Когда я поставил «Ванину Ванини» по Стендалю и у меня на сцене два артиста «рвали страсти в клочья», Козинцев сказал кратко:

– Из жизни графов и князей!

В язвительных оценках Григорий Михайлович был остроумен и всегда точно ухватывал суть недостатка студенческой работы. Помню одно из первых заданий. Мы знакомились с жизненным материалом и писали документальные очерки – кто о пожарной команде, кто о заводе, кто о морге, кто о больнице. Я выбрал скорую медицинскую помощь. На основе собранных фактов каждый написал новеллу. Я сочинил сюжет, который очень меня увлекал: «Молодой танцор наконец получает главную роль в балетном спектакле. Он долго репетирует и на премьере пользуется бешеным успехом: цветы, овации, много раз вызывают и т. д. А в это время где-то в каморке, под крышей старого дома, больная мать ждет сына к ужину, который она приготовила по случаю премьеры. Здесь же на столе лежат купленные ею на рынке у спекулянтов новые полуботинки – подарок.

И вот танцор, раскланявшись и переодевшись в плохонький костюмчик и пальтишко, заспешил домой. По дороге он так торопился, что попал под трамвай, и ему отрезало обе ноги. А дома на столе его ждали новые полуботинки...»

Все это было написано абсолютно серьезно, без тени пародии. Мне казалось, что, слушая мой рассказ, все сокурсники зарыдают от сочувствия бедному и несчастному танцору. Я искренне удивился, когда этого не произошло.

Очевидно, и другие мои сочинения не приводили Козинцева в восторг. Терпение его иссякло, и в конце второго года обучения он мне сказал:

– Знаете, дорогой Элик, нам все-таки придется с вами расстаться. Мы вас отчисляем из института. Вы слишком молоды.

Я был в отчаянии.

– Когда вы меня принимали, – напомнил я, – я был на два года моложе. Вы могли бы это заметить тогда.

Козинцев озадаченно почесал затылок.

– Тоже верно, – согласился он. – Что ж поделаешь? Черт с вами, учитесь!

Нетрудно догадаться, что к этому времени я совершенно забыл о том, что когда-то мечтал стать моряком, и мне до смерти хотелось учиться в Институте кинематографии...

После окончания института все мы, ученики Григория Михайловича, продолжали поддерживать с Козинцевым теплые, сердечные отношения. Он всегда оставался для нас учителем. Он следил за нашими судьбами, писал нам письма, где разбирал достоинства и недостатки созданных нами лент. Мы всегда знали, что в Ленинграде живет строгий, но добрый судья наших произведений. И когда в мае 1973 года Григорий Михайлович скончался, каждому из нас показалось, что какая-то «отцовская нить», связывающая нас с собственной молодостью, оборвалась. Несмотря на то, что все мы уже немолоды, у каждого из нас возникло ощущение сиротства.

Однажды осенью сорок шестого года на четвертый этаж с трудом поднялся и, задыхаясь, вошел в аудиторию очень старый, как нам казалось тогда, человек. (Через два года, когда его не стало, мы с изумлением узнали, что умер он всего-навсего пятидесяти лет от роду.) Это был Эйзенштейн. Тот самый Сергей Михайлович Эйзенштейн, живой классик, чье имя уже овевяла легенда. Он пришел читать нам теорию режиссуры.

С Эйзенштейном у нас сразу же установились простые отношения. Со студентами он разговаривал как с равными. В нем не чувствовалось никакого превосходства, никакой фанаберии. Он не пытался подавлять своей эрудицией, кстати, поистине колоссальной. Этот всемирно известный человек оказался настолько прост, что чувствовал себя среди нас как среди сверстников, среди единомышленников. Несмотря на больное сердце, Сергей Михайлович был необычайно подвижен, легок, весел, часто острил. И никто не испытывал ни священного трепета, ни неловкости, ни смущения. Его очень любили и встреч с ним ждали.

Иногда занятия по режиссуре мы проводили на квартире Сергея Михайловича. Эйзенштейн любил, когда студенты приходили к нему домой. В его маленькой трехкомнатной квартире на Потылихе (дом этот снесен) не оставалось ни одного квадратного сантиметра, не заполненного книгами. Книжные полки – во всех комнатах, в коридоре, в ванной, в туалете. Заработанные деньги он тратил на пополнение библиотеки.

Целую стену занимали тома с автографами, подаренные ему авторами. И Чаплин, и Синклер, и Драйзер, и Джойс, и Цвейг, весь цвет литературы XX века был представлен на этих стеллажах.

Я много раз бывал у него дома и совершал с помощью уникальных книг увлекательные экскурсии – то в эпоху Возрождения, то во французский импрессионизм, то в древнегреческое искусство.

Именно Эйзенштейн научил меня понимать красоту живописи и привил любовь к ней.

Благодаря Сергею Михайловичу я пристрастился к собиранию книг. Это были, конечно, в буквальном смысле попытки с негодными средствами. Кроме стипендии я ничего на книги потратить не мог. Но тем не менее Сергей Михайлович таскал меня по букинистическим магазинам, знакомил с букинистами, открывал передо мной мир старых книг, редких изданий, мир удивительный и интересный.

Эйзенштейн, понимая, что втравил меня в дорогостоящую затею, совершал поступки, которые знающим его людям покажутся неслыханными: он дарил мне книги. Для Сергея Михайловича добровольно расстаться с книгой было равносильно подвигу. До сих пор у меня хранятся монографии о Тулуз Лотреке, о Домье, о Дега с его дарственными надписями. Но больше всего я ценю сценарий «Иван Грозный». Он преподнес мне его в 1947 году, в ноябре месяце, и сделал такую надпись: «Какой год! 800 лет Москвы, 30 лет революции и 20 лет Эльдару!»

Между тем моя учеба двигалась по-прежнему неважно. Летом 1947 года все студенты нашей мастерской работали в Ленинграде у Козинцева, который снимал фильм «Пирогов». Мы были практикантами и выполняли в съемочной группе самые разнообразные поручения. Первое же задание – раздобыть обезьянку для эпизода с шарманщиком – я с блеском провалил. После этого я не справился с рядом других заданий: не смог достать еще какие-то аксессуары, нужные для съемки. В наказание меня не допустили к работе с массовкой, со вторым планом, которую в виде поощрения доверили моим расторопным товарищам.

В кино и по сей день существует заблуждение, что ассистент, способный достать из-под земли все необходимое, проявит себя и хорошим режиссером, словно он сумеет извлечь из-под земли даже талант. Мне кажется, умение достать – принадлежность другой профессии – администратора.

Наконец, настало время, когда нам дали возможность испортить какое-то количество пленки. Я решил экранизировать юмористический рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство».

Суть рассказа, напомним, заключалась в следующем: пожилой советник, благополучный человек, сидит вечером дома у окна. Вдруг раздается выстрел. Пуля с улицы впивается в стенку, буквально в двух сантиметрах от его головы. Советник вызывает по телефону полицейского инспектора. Налицо покушение на убийство. Инспектор задает вопрос: кто же мог это сделать? Нет ли у

советника врагов, людей, которым он причинил какое-нибудь зло? Советник вспоминает свою жизнь, и выясняется, что он, казалось бы безобидный человек, принес много бед разным людям.

На роль советника требовался актер солидной комплекции и в возрасте. Всех своих сверстников, учившихся на актерском факультете, я отмел. С.Бондарчук казался мне немножко мрачноватым, я опасался, что у него не хватит юмора. С. Гурзо был озорным мальчишкой. В. Тихонов – слишком красив. Выбор пал на моего знакомого, студента Текстильного института. О его актерских способностях я не имел представления, но, лысый и толстый, он очень подходил внешне. Усы, которые украшали моего приятеля, по моему, достаточно его старили. Я решил, что вот этот смешной толстяк и годится на главную роль.

Я надел на него пижаму и долго хохотал, прежде чем начать съемку. Студент-текстильщик играл с большим подъемом.

Когда раздавался выстрел, он ложился на пол и полз через всю декорацию по полу, не щадя пижамы, к телефону, чтобы вызвать полицейского инспектора. При этом мой друг-текстильщик старательно пыхтел. Можно было подумать, что рвать текстиль – самое любимое его занятие.

Во время просмотра фильма почему-то никто не смеялся. Козинцев спросил:

– Этот человек, который играет главную роль, он что – артист?

– Нет, – сказал я, – это студент Текстильного института.

Козинцев вздохнул:

– Ну, понятно, почему у нас так туго с мануфактурой.

После этого последовала блистательная лекция Григория Михайловича о том, что художник должен воспитывать в себе чувство стыда. Я многое понял тогда, и, в частности, то, что нельзя смешить любыми средствами, что вообще не все средства воздействия хороши, что художник должен быть очень разборчивым. И еще один вывод я сделал тогда: я никогда больше

не буду снимать комедию! И со спокойным сердцем и легкой душой отвернулся от своего призвания.

В то время в нашем художественном кино ставились своеобразные рекорды. В год выпускалось все меньше и меньше фильмов. Мы уже перешли на четвертый курс и понимали, что в художественной кинематографии нас ждет, в лучшем случае, работа ассистентов. Шансов выбиться в режиссеры и получить самостоятельную постановку не было практически никаких.

На четвертом курсе у нас появились новые педагоги – режиссеры А. Згуриди и А. Ованесова, известные мастера научно-популярного и документального кино. Нам предложили на выбор специализироваться по документальному, научно-популярному или художественному фильму.

Григорий Михайлович не советовал нам идти в художественный кинематограф: лучше самому делать фильмы о микробах или работать режиссером на кинохронике, нежели быть на ассистентских побегушках в игровом кино и исполнять там чужую волю.

Учитывая все обстоятельства, я отказался от честолюбивых замыслов и перешел к А. Ованесовой в мастерскую документального фильма.

Прикрываясь здравым смыслом, я совершил, конечно, компромисс, сделку со своей совестью, чего, как я знал, художник позволять себе не должен. Однако потом выяснилось, что уход на хронику оказался очень полезен. У меня появилась неограниченная возможность знакомиться с жизнью во всех ее проявлениях.

Дипломный фильм я снимал вместе с сокурсницей З.Фоминой. Нам хотелось снять кинематографическую поэму о московских студентах, о Москве. Мы стремились пронизать фильм светлой лиричностью, окрасить его своим личным отношением: ведь, рассказывая о студентах, мы рассказывали и о себе. Фильм «Они учатся в Москве» явился нашим прощанием с юностью, с лучшими годами жизни, он во многом автобиографичен.

Мы являлись авторами всех компонентов дипломного фильма (кроме операторской работы). Начиная с замысла и сочинения сценария до монтажа, подбора музыки и написания стихотворного дикторского текста.

Во время съемок мы трудились и за директора картины, организуя каждую съемку; выполняли функции помощника оператора, таская штативы и аккумуляторы; занимались и своими прямыми обязанностями – режиссерскими и ассистентскими. Поиски героев очерка, выбор мест съемки, раскадровка эпизода установка каждого кадра, работа с «артистами» и со вторым планом, решение мизансцены – вот тот объем, с которым мы столкнулись в первой самостоятельной работе.

Видимо, на фоне целого ряда казенных, штампованных хроникальных лент того времени наш очерк подкупал свежестью, молодым задором, непосредственностью.

Государственная экзаменационная комиссия постановила выпустить наш дипломный киноочерк на большой экран, но, к сожалению, это постановление так и осталось на бумаге.

Мы получили дипломы с отличием. Председатель ГЭКа, замечательный режиссер Сергей Васильев, сказал:

– До встречи на экранах страны!

Но в то время проникнуть на экран было очень, очень и очень трудно...

# Как я украшал и без того прекрасную действительность

Итак, я стал режиссером-документалистом. За пять лет работы на хронике мне довелось побывать во многих интереснейших местах нашей страны. Я снимал на Сахалине, на Камчатке, на Курильских и Командорских островах, плавал с китобойной флотилией, снимал краболовов в Охотском море, прославлял нефтяников Кубани и железнодорожников Октябрьской железной дороги. Моими героями были дети и спортсмены, рабочие и писатели, рыбаки и пограничники, ученые и оленеводы. Перечислить всех людей, с которыми я встречался, которых узнал, с которыми подружился или поссорился, – невозможно. Этот период можно назвать стихийным накоплением жизненного материала.

Кинохроника – искусство особого рода. В годы народных потрясений, катаклизмов, когда страна и народ подвергаются тяжелым испытаниям, документальный кинематограф выходит всегда вперед, оставляя позади другие искусства. Жизнь народа в такие периоды настолько ярка и неповторима, что никакое игровое кино, никакой вымысел, никакая художественная литература не могут сравниться с подлинными событиями, запечатленными на пленке.

Мы знаем, например, что во время Великой Отечественной войны около двухсот кинодокументалистов находились в армии, на фронтах. Они фиксировали летопись войны на передовых позициях, в тылу врага, в партизанских отрядах. Многие кадры фронтовых кинооператоров и сейчас невозможно смотреть без волнения.

Но я пришел в кинохронику в мирное время, когда страна в основном уже залечила раны и шла нормальная трудовая жизнь. В те годы документальное кино, так же, впрочем, как и другие искусства, отражало события однобоко, неполно. Сложности и

противоречия подменялись поверхностной демонстрацией успехов. Хроника, как правило, демонстрировала только парадную сторону жизни. Репортажные съемки отошли на задний план, и, наоборот, всю расцвел метод инсценировки и так называемого «восстановления факта».

Вертовские традиции были забыты. Никому не приходило в голову снимать скрытой камерой, никто не пытался запечатлеть современность такой, какая она есть. Это признавалось ненужным, вредным. Считалось постыдным, зазорным показывать людей плохо одетыми или небритыми. (Впоследствии этот процесс получил название «лакировки действительности».) Сейчас подобная тенденция кажется странной и невероятной: ведь чем большим жертвовали наши люди, чем труднее им давалась победа в войне и строительстве, тем выше был их подвиг.

И вот, вместе с остальными кинодокументалистами, я «лакировал» жизнь, как умел. Снимая фильм «Нефтяники Кубани», я покрасил фасад магазина, чтобы он выглядел на экране новеньким и красивым. У одного нефтяника в квартире стояла неважная мебель. Зато у соседа обстановка была отменная. Но сосед не считался Героем труда и не являлся героем фильма. Вместе с оператором я перетасил хорошую мебель в нужную нам квартиру. Не скрою – чувство стыда, воспитанное во мне еще в институте, давало о себе знать. Наверное, поэтому я совершал эти манипуляции под покровом ночи, чтобы не видели окружающие...

В 1954 году мне и режиссеру Василию Катаняну – моему однокашнику и другу – предложили сделать фильм об острове Сахалин.

Мне всегда нравились люди необычные, события из ряда вон выходящие, где проявлялись незаурядные человеческие качества: мужество, воля, самопожертвование, дружба, и я с удовольствием взялся за работу над фильмом о Сахалине.

Приехав на остров и осмотревшись, мы узнали, что год назад в море произошло интересное событие: рыболовецкое судно было

затерто льдами. На помощь рыбакам поспешили самолеты. С парашютами команде корабля доставляли продукты, взрывчатку, письма родных. Взрывами рыбаки проложили себе дорогу во льдах и вышли в чистые воды – на свободу.

Было решено, что подобный эпизод просто необходим для картины. Но поскольку такие истории случаются не каждый день, нужно воспользоваться методом «восстановления факта», то есть инсценировать и снять то, что произошло с судном.

Будучи режиссерами молодыми, энергичными, мы принялись за организацию съемок. На рыбацкое судно (теперь, конечно, другое) сел оператор, и оно отправилось в океан искать льды.

Первым делом кинооператор попросил рыбаков не бриться. Несколько суток искали и, наконец, нашли большое ледяное поле. Корабль добровольно втерся в самую его середину.

В Южно-Сахалинск радиовали, что первая часть операции выполнена благополучно: судно в ледяном плену. На двух самолетах наша киногруппа отправилась к месту происшествия. Предполагалось, что с одного самолета кинооператор будет снимать общие планы льдов и все спасательные операции; с другого – сбросят мешки и ящики на парашютах.

Мешки и ящики, естественно, набили опилками, ведь продуктов на корабле было вдоволь. Но чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимает на судне, требовалось показать, что с парашютом на лед спустился и сам кинооператор. Сбрасывать человека на дрейфующую в море льдину опасно. Я как-то не хотел рисковать жизнью своего друга Александра Кочеткова, который еще мог пригодиться в дальнейшем, и мы нашли иной выход.

У портного в Южно-Сахалинске купили манекен. Купили на свои деньги, так как сметой этот расход не предусматривался. Одели манекен в казенный полушубок, привязали валенки, прицепили парашют. Теперь кукла-кинооператор была готова к выполнению задания.

Когда мы подлетели к ледяному полю, то увидели в середине черную точку – маленький кораблик, затертый во льдах. Дубли делать нельзя – кукла у нас только одна и парашют тоже один. Поэтому требовалась четкая организация. По радиации наладили двустороннюю связь. По моей команде операторы включили камеры, и с самолета выбросили чучело на парашюте.

А дальше в монтаже эпизода следовали кадры, снятые оператором, который с самого начала находился на корабле. Подразумевалось, что сразу же после приземления на льдину оператор начал фиксацию событий. Небритые рыбаки бежали к ящикам и мешкам, вскрывали их (конечно, другие ящики), доставали продукты, спирт, консервы, письма. Моряки приветственно махали летчику, который кружил над кораблем.

Самолеты улетели, и оператор Леонид Панкин на корабле заканчивал съемки. Он снял, как закладывают взрывчатку в лед, взрывают в нем траншею, как рыбацкий сейнер выходит в чистые воды – в океан!

Получился эффектный эпизод о взаимовыручке, взаимопомощи летчиков и моряков, в документальности которого никто не усомнился. Так что «лакировать действительность» оказалось не простым делом, оно тоже требовало своего «мастерства».

Дальний Восток в какой-то степени удовлетворил мои джек-лондоновские наклонности. Я охотился на китов с китобоями. Бродил по тундре с геологами и оленеводами. Тонул на краболовном разведчике. Поднимался на Ключевскую сопку с вулканологами. С рыбаками ловил рыбу. С краболовами ставил сети на крабов. Вместе с пограничниками преследовал нарушителей границы... Дальневосточные экспедиции были счастливым периодом моей жизни на хронике. Но каждодневная работа над киножурналами и выпусками новостей невольно толкала к стереотипности мышления. Я чувствовал, что постепенно утрачиваю свежесть взгляда, начинаю думать штампами. Готовые рецепты,

годящиеся на все случаи жизни, стали зачастую подменять творческие поиски. И я понял: надо уходить в художественное кино.

## Перемена адреса

В пятьдесят четвертом-пятьдесят пятом годах правительство приняло решение резко увеличить количество фильмов, выпускаемых нашей кинематографией. Встала задача: производить сто – сто двадцать фильмов ежегодно.

И тут выяснилось, что создать такое огромное количество художественных картин невозможно: не хватает кадров режиссуры.

На «Мосфильм», «Ленфильм» и другие студии художественных фильмов в режиссуру стали приходиться новые люди. Это были театральные постановщики, режиссеры, работавшие в кинохронике, художники, актеры, драматурги.

Я тоже мечтал попробовать свои силы в художественном кино, но не очень понимал, как к этому подступиться. После самостоятельной работы на хронике не хотелось корпеть ассистентом.

Хотя фильм «Остров Сахалин» был отправлен на фестиваль в Канн, что являлось для молодых режиссеров большой честью, тем не менее надо было начинать, по сути, с нуля. И на этот раз на помощь мне пришел случай.

Однажды, разговаривая с известным кинорежиссером-документалистом Леонидом Кристи, я пожаловался ему на то, что на хронике мне стало неинтересно.

– У меня есть прекрасная идея, – сказал Кристи. – Сергея Гурова (тоже режиссер-документалист) пригласили на «Мосфильм» сделать фильм-ревью о художественной самодеятельности ремесленных училищ. Гуров недавно перенес инфаркт, он не очень хорошо себя чувствует, ему нужен молодой, энергичный напарник. Я поговорю с ним о вас.

И Кристи, не откладывая в долгий ящик, сразу же поговорил с Гуровым. Тому идея понравилась, и он в тот же день поехал на «Мосфильм» и назвал мою кандидатуру дирекции. Уже назавтра

меня пригласили на студию и предложили ставить совместно с режиссером Гуровым картину «Весенние голоса».

Так я попал на «Мосфильм». Этот поворот в моей судьбе произошел буквально за два дня.

Ревю «Весенние голоса» оказалось идеальным вариантом для перехода от документального кино к художественному. В жанре этого фильма были заложены элементы и того и другого видов кинематографа. Я мог работать, опираясь на свой опыт хроникера, и одновременно осваивать новое.

Я не знал «Мосфильма», не знал его производства, не понимал, как справиться с грудой неведомых доселе обязанностей. Но рядом со мной находился опытный и доброжелательный Сергей Николаевич Гуров. Он бережно ко мне относился, щадил мое самолюбие, старался выводить меня на первый план, помогал бескорыстно, по-отечески.

С первого же дня работы над «Весенними голосами» навалилось огромное количество дел, проблем, сомнений. Бесперывно нужно было отвечать на десятки разнообразных вопросов.

«Какой ритм эпизода? Когда происходит действие: днем, вечером, ночью? Каким воспользоваться объективом? Как покрасить деревья? Что поставить на стол? Какую артистку пригласить на эпизод?»

Вскоре я понял, что снять художественный фильм – значит ответить на вопросы, какие вам будут задавать ассистенты, гримеры, операторы, реквизиторы, бутафоры, декораторы, артисты. Все они подвергали меня перекрестному допросу, готовые тут же выполнить мои распоряжения. Но я-то понимал, что многие из этих людей работали на своем веку с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Пырьевым и Довженко, с Роммом и Райзманом. И в их глазах я всегда читал один-единственный, основной вопрос, который, конечно, они никогда не произнесут вслух: а какой ты режиссер? И режиссер ли ты на самом деле?

Я не раз вспоминал добрым словом кино-хронику. Кинохроника воспитала во мне умение мгновенно ориентироваться в

неразберихе событий, молниеносно принимать творческое решение, тут же мысленно составлять монтажную фразу, давать задание оператору, находить наилучшую точку для съемки. Кинохронике противопоказаны долгие размышления. Событие всегда развивается во времени и пространстве. Его нельзя ни задержать, ни остановить. Не успел снять – разводи руками: событие кончилось, все ушли, и ты потерпел фиаско. Хроника научила меня быстро отбирать детали, подчинять их главному, соразмерять частности с основной мыслью. Ведь хроникер никогда не знает заранее подробностей, они обнаруживаются непосредственно на съемке, возникая неожиданно, сразу, на глазах...

Если же говорить о режиссуре в художественном кино, то здесь, на мой взгляд, существует, в основном, два типа режиссеров. Одни очень тщательно и серьезно готовятся к съемкам заранее. До мелочей продумывают сцену и потом, в павильоне, стараются ни на йоту не отходить от намеченного ни в работе с актером, ни в точке съемки, ни в мизансцене.

Но ведь зачастую в процессе съемки рождается нечто, не предусмотренное ранее: то живое и яркое, мимо которого нельзя пройти. И если режиссер, как бульдозер, подомнет это новое в угоду своей схеме – результат может оказаться плачевным.

Есть и другой тип режиссеров. Они приходят в павильон, не отягощенные предварительными раздумьями. Не зная, куда их поведет «вдохновение», начинают фантазировать на съемочной площадке. Нередко это оборачивается или профессиональным браком, или тем, что режиссер проводит смену, так и не успев ничего снять.

Мне представляется наиболее плодотворной система работы, когда, подготовившись и зная в общих чертах, чего хочешь добиться в процессе съемки, отдаешься экспромту, импровизации. Очень важно ощущать настроение членов съемочной группы и актеров, уметь подхватить то интересное, что тебе «подбрасывают», хотя об

этом вчера ты даже не подозревал, и включить его в художественную ткань эпизода.

Для того чтобы на съемочной площадке возникали экспромт и импровизация, вспыхивали шутки, осеняла свежая выдумка, важно приходить в павильон отменно выспавшимся, с приподнятым настроением и заражать им окружающих. На съемке желательно быть здоровым и хорошо себя чувствовать. Надо уметь отгонять дурные мысли и не думать о наказаниях, которые последуют за невыполнение плана. Это особенно необходимо, когда создаешь комедию. Ведь внезапно найденные шутки, остроты, трюки придают фильму ту непринужденность и неповторимость атмосферы, которая потом невидимыми путями передается с экрана в сердца зрителей и заставляет их рассмеяться, улыбнуться или растрогаться...

Однако вернемся к картине «Весенние голоса». Когда вместе с Сергеем Николаевичем Гуровым мы заметили, что лавина вопросов, обращенных к нам, пошла на убыль, мы осознали: фильм подходит к концу.

«Весенние голоса» прошли по экранам незаметно. Фильм не поднимал никаких проблем, не открывал новых особенностей жанра: в нем честно и добросовестно показывалась самодеятельность трудовых резервов. Короче говоря, картиной нельзя было гордиться, но и стыдиться ее тоже было нечего. «Весенние голоса» явились для меня как бы приемным экзаменом в художественный кинематограф.

## Не боги горшки обжигают!

С ощущением вполне заслуженного права на отдых я купил путевку в один из санаториев Минеральных Вод. Я укладывал чемодан, когда раздался телефонный звонок: секретарь И.А. Пырьева, тогда директора «Мосфильма», срочно вызывала меня на студию.

В кабинете Пырьева я увидел двух сосредоточенных людей в серых костюмах. Одного из них я знал, это был Борис Ласкин, написавший сценарий для «Весенних голосов». Вторым оказался писатель-юморист Владимир Поляков. Вроде бы ничто не предвещало той драмы, которая разыгралась через несколько минут.

Иван Александрович начал задушевно и ласково:

– Вот, познакомься, это – замечательные, талантливые люди. У них есть замысел музыкальной комедии.

Замечательные, талантливые люди согласно кивнули головами.

– Как ты относишься к тому, чтобы поставить музыкальную комедию? – спросил Пырьев невинным голосом и посмотрел на меня.

Я понял, к чему он гнет.

– С большим неодобрением, – бестактно ответил я.

Ласкин и Поляков переглянулись. Они были шокированы.

– Мне кажется, ты бы смог поставить комедию. И с музыкой ты умеешь работать.

– Не имею никакого желания ставить музыкальную комедию, – упирался я. – И вообще, я еду в отпуск, отдыхать. Вот – путевка, вот – железнодорожный билет.

– Покажи-ка, – вкрадчиво попросил Иван Александрович.

Я был еще очень наивен и неосмотрительно вручил ему путевку и билет. Пырьев нажал кнопку звонка. В кабинет влетел референт.

– Сдайте в кассу билет, путевку верните обратно, а деньги возвратите ему. – Пырьев показал на меня. Референт удалился. – А

ты – поедешь в Болшево, в Дом творчества. Будешь отдыхать и помогать им писать сценарий, – сухо закончил директор студии.

Я начал возражать, глотать воздух, но Пырьев меня и слушать не стал. Надо честно признаться, я боялся Пырьева. Иван Александрович – человек незаурядный, яркий и самобытный. О пырьевской неукротимости и ярости, о его непримиримости к тому, чего он не любил, слагались предания. Этот человек не пасовал перед авторитетами и мог хлопнуть дверью в кабинете самого высокого начальства (что он и делал!).

Положение мое оказалось безвыходным. Перечить дальше я не решался, опасаясь крутого нрава директора, – он ведь запросто мог уволить меня со студии. И – против своей воли – я поехал в Болшево, где Ласкин с Поляковым сочиняли сценарий «Карнавальной ночи».

Кинорежиссер Иван Александрович Пырьев стал директором студии незадолго до моего прихода на «Мосфильм». Он принял пост не из карьеристских соображений, а потому, что хотел применить свой незаурядный организаторский талант для подъема кинематографии. Именно при нем на студию пришли люди, которые сегодня составляют основной костяк советской кинорежиссуры, а многие из них являются гордостью нашего кино.

И каждого из приглашенных на «Мосфильм» Пырьев пытался заставить делать комедию. Но все шарахались от этого жанра, как от огня. Почему-то никто не хотел быть Гоголем, никого не прельщала слава Салтыкова-Щедрина. Видимо, мои товарищи обладали более сильной волей, чем я. Всем им удалось уклониться от ампула режиссера-комедиографа.

Я тоже пытался улизнуть. В период работы над «Карнавальной ночью» я отказывался от постановки четыре раза. Первый – когда писался сценарий. Второй – когда фильм запустили в производство и шел подготовительный период. Даже после того, как начались съемки, я отбрыкивался еще дважды. Но Пырьев раскусил, что я

человек слабохарактерный, и не уступал. Мне ничего не оставалось, как покориться.

Иван Александрович, сознавая, что начинающему режиссеру трудно охватить весь объем работ, вмешался в комплектование съемочной группы. Он хотел облегчить мне жизнь и сплотить вокруг меня зрелых, знающих кинематографистов, которые окажут помощь. В съемочной группе, действительно, собрались очень умелые люди. Например, оператор Аркадий Кольцатый (он снял около тридцати художественных фильмов и знал про кино все). Балетмейстер Галина Шаховская, композитор Анатолий Лепин, поэт Владимир Лифшиц, художник Константин Ефимов – каждый из них в своей области являлся профессионалом высокого класса.

Возглавлять этих талантливых людей пришлось мне – молодому, никому не известному, неопытному режиссеру. А в кино, как говорится, «свято место пусто не бывает». Увидев, что постановщик – зеленый юнец, ничего еще не смыслящий новичок, некоторые из них сразу принялись меня учить, как снимать музыкальную комедию. Авторы сценария тоже не оставляли меня своими советами.

Частенько точки зрения сотрудников не только отличались друг от друга, но, главное, абсолютно расходились с моим мнением. Я сообразил, что если буду спорить с каждым, то, во-первых, наживу в группе немало врагов, а мне с этими людьми надо трудиться. Во-вторых, если каждого стану убеждать и вводить в свою веру, у меня не хватит ни сил, ни времени на съемку картины. И тут я начал воспитывать в себе умение: всех слушать, не возражать, а делать по-своему. И, как мне кажется, воспитал!...

«Карнавальная ночь» представляла собой, по существу, сценарий эстрадного кинопредставления. Едва прочерченный сюжет служил нехитрым стержнем для связки концертных номеров. Вместо живых людей, вместо выписанных характеров сценарий населяли маски. Огурцов – маска тупого бюрократа; героиня фильма Леночка Крылова – маска оптимизма и жизнерадостности; влюбленный в Леночку электрик Гриша – маска робости и застенчивости. Между

тем эти «маски» действовали не в «комедия дель арте», а в современной реалистической среде с ее конкретными социальными и жизненными проблемами. Происходящее не могло быть условно-отвлеченным, «маскам» предстояло обрести живые, достоверные черты... Но как этого достичь? Задача, цель для меня была ясна, а вот пути воплощения виделись еще туманно...

Успех картины во многом зависел от исполнителя роли Огурцова. На эту роль я пробовал многих актеров, и в том числе очень популярного сейчас и никому не известного тогда Анатолия Папанова. И хотя Папанов на экране показался мне чересчур театральным и его кандидатуру я отклонил, молодой одаренный артист мне запомнился.

Наконец, выбор пал на Петра Александровича Константинова, артиста театра Советской Армии. Петр Александрович прекрасно сыграл пробу. Правда, его Огурцов вызывал не столько смех, сколько страх.

Пырьев, увидев пробы, забраковал всех моих «огурцовых».

– Возьмите на главную роль Игоря Ильинского, – сказал Иван Александрович.

Предложение директора студии привело меня в ужас. Ильинский по возрасту годился мне в отцы, я знал его с детства, как зритель. И вот теперь, еще не встретившись с ним, я уже оробел перед знаменитым, популярным именем. Обычно пугает неизвестность, меня же в данном случае пугала известность артиста. Что за человек Ильинский? Захочет ли он слушать указания молодого режиссера? Не будет ли со мной пренебрежителен и высокомерен, как маститый и народный?

Дебютант всегда болезненно относится к попытке вмешаться в его работу. Я боялся, что Ильинский станет навязывать мне свои решения, вторгаться в мои дела. И пока Игорь Владимирович читал сценарий, я молил в душе: «Хорошо бы отказался!»

Ночь накануне встречи с актером я не спал – выработывал программу, как вести себя со знаменитостью. К моему глубокому

изумлению, Ильинский держался необычайно деликатно, ничем не выказывая своего превосходства. Игорь Владимирович усадил меня в кресло, и мы начали беседу.

– Даже не знаю, что вам сказать, Эльдар Александрович. Понимаете, я уже играл Бывалова в «Волге-Волге». Не хочется повторяться.

«Сейчас откажется от роли!» – про себя обрадовался я, но положение режиссера обязывало уговаривать.

– Игорь Владимирович, – сказал я, – да ведь бюрократы сейчас совсем не те, что были в тридцать восьмом, в тридцать девятом годах. Все-таки прошло уже больше пятнадцати лет. Наш народ ушел далеко вперед, и бюрократы вместе с ним. Нынешние чинуши научились многому.

– Верно-верно, – сказал Ильинский, – начальники сейчас стали демократичнее. Они, знаете ли, со всеми за руку... Что же, может быть, попробуем грим, костюм, поищем современного бюрократа?

– Мне кажется, – добавил я, – нужно играть не отрицательную роль, а положительную. Ведь Огурцов – человек честный, искренний, деятельный. Он преисполнен лучших намерений. Он горит на работе, весь отдается делу, забывая о семье и личных интересах. Огурцов неутомим, он появляется везде и всюду – непоседливый, энергичный труженик. Огурцов не похож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он весь в движении, контролирует, активно вмешивается, советует, дает указания на местах. Он инициативен, не отрывается от коллектива, по-хозяйски относится к народному добру. Вспомните: «Бабу-ягу воспитаем в своем коллективе». Он открыт и прост, наш Огурцов и совсем не честолюбив. Он демократичен без панибратства и фамильярности. В нем есть все качества, которые мы требуем от положительного героя. И в нем даже есть некоторые недостатки, чтобы не выглядеть иконой.

Правда, может быть, кое-кому наш портрет покажется не полным, и кое у кого будет вертеться на языке старое, простое и точное слово

– дурак. Так ведь это слово в характеристиках не пишется, и с работы за глупость не увольняют...

Да и что такое «дурак»? Если вдуматься, человечество не может без них существовать! Ни один умный не считался бы умным, если б его не оттенял дурак.

Но и дураки бывают разные. Пассивный дурак не опасен. Но активный дурак, благонамеренный дурак, услужливый дурак, дурак, обуреваемый жадой деятельности, не знающий, куда девать рвущуюся наружу энергию, – от такого спасения нет, это подлинное стихийное бедствие! Вот таков и наш Огурцов.

Обо всем этом, перебивая друг друга, мы долго говорили с Игорем Владимировичем Ильинским. Не могу сказать, что после первой беседы мы расстались друзьями, но мы расстались единомышленниками. Нас объединила ненависть к герою будущего фильма.

Игорь Владимирович Ильинский оказался прекрасным партнером. Начисто лишенный гонора и самоуверенности, он всегда находился в творческих сомнениях: достаточно ли точно выбран оттенок сарказма для эпизода, правильно ли взят нежный полутон язвительной иронии в данной реплике, не мала ли доза яда для определенной краски образа?

Работа с Ильинским доставляла только удовольствие. У нас не случилось ни одного конфликта, мы всегда находили общий язык. Ильинский был воспитан в уважении к режиссеру. Я – со своей стороны – с абсолютным доверием относился ко всем его актерским предложениям.

Кроме того, меня подкупала безупречная дисциплинированность Игоря Владимировича. Прежде я почему-то думал, что если актер знаменит, популярен, он обязательно должен ни с кем не считаться. А Ильинский вел себя так, что окружающие не чувствовали разницы ни в опыте, ни в годах, ни в положении. Он в своем повседневном поведении проявлял талант такта и чуткости не меньший, чем актерский.

Жизнь ломала мои привычные представления. У меня тогда впервые зародилась мысль, которая впоследствии подтвердилась на других примерах и превратилась в прочное убеждение: чем крупнее артист, тем он дисциплинированнее, тем меньше в нем фанаберии, тем глубже его потребность подвергать свою работу сомнениям, тем сильнее его желание брать от своих коллег все, чем они могут его обогатить. И наоборот: чем мельче актер, тем больше у него претензий, озабоченности о сохранении собственного престижа, необязательности по отношению к делу и коллегам. Мне повезло. На съемочной площадке я встречался с замечательными мастерами: Василием Топорковым, Эрастом Гариным, Сергеем Филипповым, Иннокентием Смоктуновским, Анатолием Папановым, Юрием Яковлевым, Евгением Евстигнеевым, Олегом Ефремовым, Зоей Федоровой, Андреем Мягковым, Сергеем Юрским, Ольгой Аросевой, Евгением Леоновым, Олегом Борисовым, Ларисой Голубкиной, Николаем Крючковым, Андреем Мироновым, Юрием Никулиным, Валентиной Талызиной и многими, многими другими. Все названные мною актеры – люди не только талантливые, но и скромные, точные в работе, люди, на которых можно положиться...

«Карнавальная ночь» снималась в пятьдесят шестом году. XX съезд партии открыл новые перспективы для развития страны. В нашем представлении отжившее выразилось в образе Огурцова, с его моралью «как бы чего не вышло», с позицией, что запретить всегда легче и безопаснее, чем разрешить.

Противниками Огурцова оказались молодые люди, возглавляемые культработником Леночкой Крыловой. Озорники, выдумщики – они весело боролись против мертвечины, которую насаждал Огурцов. Столкновение молодежи и Огурцова в фильме не носило характера производственного конфликта. Речь шла не только о том, какую программу разыграть на новогоднем вечере. Здесь сшибались две точки зрения на искусство, два разных отношения к жизни. Это столкновение отражало борьбу двух начал: казенного и творческого.

Роль Леночки Крыловой исполнила двадцатилетняя студентка ВГИКа Людмила Гурченко. Музыкальная, обладающая красивым голосом одаренная актриса, с моей точки зрения, прекрасно справилась с ролью молодежной заводилы, темпераментного чертенка в юбке, который становится мягким и женственным под влиянием любви.

Электрика Гришу сыграл начинающий тогда киноактер Юрий Белов. В комедии он снимался впервые. Неловкий, стеснительный, влюбленный в Леночку, персонаж Белова отличался искренностью, задором, теплым юмором. Потом я неоднократно и с удовольствием приглашал этого способного артиста в свои последующие картины.

Говоря о постановке «Карнавальной ночи», хочу упомянуть о двух компонентах, которые, по-моему, оказались решающими для фильма. Это – его атмосфера и ритм. Мне хотелось все действие погрузить в новогоднюю атмосферу. Эпизоды, предшествующие встрече Нового года, разыгрывались на людях, на фоне предкарнавальной суеты, репетиций, подготовки к вечеру. Сцены же празднования Нового года быстро неслись в красочной возбужденной толпе, в сопровождении музыки, танцев. Все это создавало движение, динамику, рождало и второй компонент – ритм.

В «Карнавальной ночи» – картине зрелищной – я последовательно добивался ритма, стремительного, огненного. Актеры меня предостерегали: «Зритель ничего не поймет, действие так мчится, что он не сообразит, в чем дело». Но потом я проверил на практике: зритель мгновенно настраивается на тот ритм, который задает в фильме режиссер, и всегда успевает разобраться в происходящем. Случая, чтобы актеры заторопили сцену, у меня пока еще не было.

Выжать бешеный ритм из артистов оказалось труднейшей задачей. Актеры наши в то время, к сожалению, разучились играть фарс, буффонаду, гротеск, не владели живостью и беглостью речи, не умели хорошо двигаться. Дубли варьировались, в основном, для

того, чтобы, подгоняя актеров, убыстрять диалог. И если первый дубль, скажем, шел пятьдесят метров, то последний, как правило, – двадцать пять. То есть я ухитрялся ту же самую сцену уложить в укороченный вдвое метраж.

Когда молодой постановщик снимает первую картину, за его работой, за снятым материалом идет особенный контроль. И это понятно. Ведь огромные суммы доверяются неизвестному человеку. Если фильм окажется плохим, народные деньги будут растрочены зря.

Я на всю жизнь запомнил заседание Художественного совета студии. Режиссеры, редакторы, административный состав собрались, чтобы выяснить: как же обстоят дела в группе «Карнавальная ночь»?

Я показал отрывки (примерно половину фильма), и началось обсуждение. Маститые, уважаемые мастера пришли к единодушному мнению: на студии делается очередная серая картина, скучная и бездарная. Положение безнадежное, говорили они, половина материала снята, менять актеров поздно, а режиссера бессмысленно. Остается только ждать, пока Рязанов закончит съемки, и забыть об этом «кино», как о кошмарном сне. Худсовет хоронил меня заживо.

Убежденный крупными авторитетами в собственной бездарности, я тем не менее продолжал снимать. А фильм, как известно, должен был быть легким, изящным и веселым...

Единственный, кто поддерживал меня – был Пырьев. Он, вопреки всем, по-прежнему верил в дебютанта и считал, что я непременно выиграю битву. Только благодаря его защите я смог довести съемки до конца.

К слову сказать, весь материал, который смотрел Художественный совет, вошел в окончательный монтаж фильма и потом, судя по самым разным отзывам, оказался не таким уж жутким, как меня пытались в этом уверить.

Работа над «Карнавальная ночь» много дала мне для становления режиссерского характера. Я понял, что эта профессия

требует необычайной твердости, огромной силы воли, неукротимого стремления добиваться своего.

Конечно же, надо прислушиваться, делать выводы, но... верить только себе. Необходимо добиваться пересъемки неудавшейся сцены, даже если все кругом будут уверять тебя, что эпизод хорош. (Как правило, никто, кроме режиссера, не заинтересован в повторной съемке объекта.) Пересъемка – каждый раз травма для художника. Ведь ты расписываешься в собственном неумении. Мучительно сознавать, что именно ты провалил эпизод и из-за тебя группа не выполняет план. Но я научился преодолевать стыд, когда хочется спрятать глаза от окружающих, и упорно шел к цели, проявляя стойкость, и упрямо переделывал неполучившиеся куски. Без выносливости, терпения, гражданского мужества, настырности, дерзости осуществить задуманное невозможно.

То, что я снимаю комедию, я воспринимал как недоразумение, анекдот. Я вовсе не считал, что у меня сильно развито чувство юмора. Я был нормально восприимчив к смешному – не больше.

Естественно, что в комедии каждая сцена должна вызывать веселье. Но как это узнать во время съемки? В павильоне все заняты делом: осветители направляют прожектора, операторы меряют фокус, освещенность, гримеры следят за гримом и т. д. Практически единственным зрителем у артистов оказывался я.

Стоя около камеры, я командовал: «Мотор!» Актеры играли, а я молча давился от смеха, чтобы не испортить дубль. Когда кадр кончался, я, хохоча, кричал: «Стоп!»

Моя смешливость вызывала недоумение окружающих. Директор картины В. Маслов уходил в кабинет и с тоской смотрел в стену: денежный перерасход огромный, в сроки группа не укладывается, экономическое положение на картине ужасающее. На каждом директорском совещании ему всыпали по первое число – мы отставали от плана. Ни у кого не было никаких сомнений: фильм обречен на провал! А никому не известный молодой режиссер,

вместо того чтобы рыдать, на съемках все время надрывается от смеха.

Потом я обратил внимание: в тех местах, где было смешно мне, как правило, веселился и зритель. Я понял, что присущее мне ординарное чувство юмора является верным критерием для оценки комедийности эпизода.

Во время просмотров «Карнавальная ночь» в кинотеатрах я всегда смотрел не на экран, а в зал. На остроты и трюки люди реагировали неодинаково. Один зритель просто падал со стула, другой хохотал, третий улыбался, у четвертого лишь чуть-чуть теплели глаза, а пятый сидел с каменным лицом. Чувство юмора у людей развито по-разному. Человека рассмешить значительно труднее, чем заставить плакать. Ведь люди смеются по разным причинам, а плачут по сходным.

«Карнавальную ночь», если бы она ставилась сейчас, назвали бы непременно мюзиклом. В наши дни мюзикл – очень популярный жанр, но тогда мы не знали этого слова и работали, разумеется, в полной темноте.

Почти две трети метража будущего фильма предполагалось отдать ревью. Предстояло придумать тематику и содержание песенных и танцевальных номеров, предусмотреть их включение в сюжет, найти интересное режиссерское решение и т. д. Этим мы занимались с композитором Анатолием Лепиным и поэтом Владимиром Лифшицем, автором текстов песен.

Совершенно не подозревая о будущем расцвете мюзикла, мы создали, например, песенку «5 минут». По сценарию требовалось, чтобы героиня фильма перед наступлением Нового года спела приветствие гостям Дома культуры. Сначала родилась тема песни о пяти минутах, о том, что можно успеть сделать за это короткое время. Потом возникла мысль, что и исполняться концертный номер должен за пять минут до начала Нового года. Затем додумались, что длиться песня будет тоже пять минут. А когда она кончится, раздастся бой часов.

Поэт написал текст. Композитор приступил к сочинению музыки, а я вместе с художниками К. Ефимовым и О. Гроссе продолжал размышлять о том, как же снять этот музыкальный эпизод. В качестве декорации решили поставить на сцене огромный будильник, на нем разместить джаз-оркестр (ударника посадили, конечно, на кнопку звонка). Когда открывался занавес, будильник показывал без пяти минут двенадцать. Звучало музыкальное вступление, и героиня фильма выходила из циферблата.

После того, как композитор написал музыку, а художники построили декорацию, начались репетиции. Стало ясно, что петь песню на сцене, как обычный концертный номер, неинтересно, надо выводить героиню в зал. Потом я сообразил, что хорошо бы в песню вовлечь и публику. Так Леночке Крыловой стали подпевать официантки (трио сестер Шмелевых) и участники карнавала. Некоторые строчки иллюстрировались действием. Например:

Новый год недалек,  
Пожелать хочу вам счастья,  
Вот сидит паренек —  
Без пяти минут он мастер...

Напевая этот куплет, Леночка приближалась к очередному столику, где сидел скромный светловолосый паренек в колпаке звездочета. Паренек явно смущался, снимал колпак и, застенчиво улыбаясь, смотрел на соседку.

От другого столика подходил юноша в боярском костюме и пел:

Без пяти?

Парень в домино тоже спрашивал, напевая:

Без пяти?

Леночка продолжала:

Но ведь пять минут немного.  
Он на правильном пути.  
Хороша его дорога.

Три официантки с подносами, уставленными яствами, дружно подхватывали:

Пять минут – так немного.  
Он на правильном пути.  
Хороша его дорога.

Потом в музыкальной партитуре били часы. Двенадцать ударов. Каждому удару в изображении соответствовал короткий кадр с каким-нибудь маленьким игровым трюком.

После боя часов, когда все кричали «Ура!», чокались, обнимались, в фонограмме гремел музыкальный проигрыш, а на экране шла почти круговая панорама по всему залу. На сцене, из люка, поднималась украшенная игрушками, сверкающая огнями новогодняя елка.

Оператор внес свою лепту в съемку песни: мелькали разноцветные лучи прожекторов, прозрачные шары проплывали между камерой и артистами, съемочный аппарат стремительно двигался в такт музыке.

Так родился номер «5 минут», а поначалу в сценарии была всего-навсего одна строчка: «Лена Крылова поет песенку-приветствие...»

Я считаю, что Анатолий Лепин в «Карнавальной ночи» блистательно справился со своей задачей. Вспомните песни «О влюбленном пареньке», «Танечка», «5 минут», «Хорошее настроение». Лепин наполнил фильм прекрасной инструментальной музыкой, яркими танцевальными мелодиями. Его музыка и песни легко запоминались, создавали праздничность, поднимали настроение зала.

Итак, я сделал первую картину. Меня, естественно, интересовало, что о ней будут писать и как ее воспримут. Каждые два дня я получал по огромному пакету хвалебных рецензий.

Признаюсь – к этим похвалам я отнесся тогда, как к явлению совершенно нормальному. В простоте душевной я считал: так будет со всеми моими последующими картинами. Я еще не мог знать, что победное шествие по экранам «Карнавальной ночи» – явление уникальное. Но одно я понял: этого успеха мне не простят, и путь к драме отрезан навсегда...

## Продолжение труднее начала

Итак, от меня ждали новой комедии. Какой? Про что? О чем? Все было неизвестно. Готовых комедийных сценариев не существовало. Я начал отчаиваться, как вдруг, совершенно случайно, обнаружил в редакционном архиве студии старый сценарий Леонида Ленча, уже лет семь лежавший без движения. Назывался он «Ключи от квартиры». Я прочитал его, и мне показалось, что в сценарии заложена симпатичная история, которая может послужить основой будущего фильма.

Завязка «Девушки без адреса» (экранное название фильма) – любовь с первого взгляда. Молодые люди Павел Гусаров и Катя Иванова познакомились в поезде. Но среди вокзальной суматохи Павел терял Катю, не успев узнать ее адрес. Далее сюжет развивался в двух направлениях: приключения Кати в столице и поиски девушки без адреса влюбленным в нее Павлом. Кроме имени и фамилии Кати Ивановой парню ничего не известно о пропавшей. Оказалось, что Екатерин Ивановых в Москве тысячи!..

Злоключения же Кати происходили от прямолинейности характера: она резала правду-матку в глаза, не умела приноровиться к обстоятельствам, не выносила несправедливости.

Некоторую однозначность образа, написанного в сценарии, можно было возместить обаянием и новизной актрисы. Нам повезло: удалось найти в самодеятельности Ленинградского университета Светлану Карпинскую. Мне кажется, она сыграла девушку без адреса с юмором и трогательно. Партнером ее был Николай Рыбников. В фильме снимались Эраст Гарин, Василий Топорков, Юрий Белов, Зоя Федорова, Сергей Филиппов. Актерский ансамбль подбирался так же, как для «Карнавальная ночь»: с дебютантами соседствовали знаменитости. В «Девушке без адреса» много песен тех же авторов: поэта Владимира Лифшица и композитора Анатолия Лепина.

В предыдущем фильме не было ни одного натурального кадра. В новой картине натура имела огромное значение. Ведь кроме Кати, Паши и смешных московских персонажей, на экране возникал еще один герой – Москва! В те годы у нас в кино снимали Москву только с парадной стороны – как город широких проспектов, высотных зданий, огромных транспортных потоков. А мне в «Девушке без адреса» хотелось показать Москву милую, уютную, сердечную, Москву кривых улочек, мостов, старых особняков, Москву Бульварного кольца и арбатских переулков.

По сравнению с «Карнавальной ночью», где праздничность новогоднего вечера подчеркивалась буйством красок, в «Девушке без адреса» мне виделись сдержанность цвета, акварельность, приглушенность тонов, которые не только придавали бы достоверность действию, но и внесли бы в изобразительную ткань поэтичность и прозрачность.

Если в «Карнавальной ночи» я стремился к бурному ритму, ярким костюмам, стремительному развитию событий, то в «Девушке без адреса» появились паузы, лирические интермедии, пейзажные зарисовки города.

Несмотря на условность сюжета и вставные музыкальные номера, действие фильма было погружено в реалистическую атмосферу городской жизни. Короче говоря, вторая комедия отличалась от первой жанровыми особенностями. «Карнавальная ночь» – музыкальная, сатирическая комедия; «Девушка без адреса» – комедия лирическая, бытовая.

После завершения работы я ожидал, что картина будет принята с таким же шумом и громом, как и предыдущая. Но этого почему-то не случилось. В прессе появились кисло-сладкие статьи. Незнакомые люди не подходили, не жали горячо руки и не произносили восхищенных слов...

Итак, на моем счету имелось две комедии. Одна – явно успешная, по поводу которой рецензенты били в литавры и трубили в фанфары; и вторая – полуудача, полууспех: фанфары не трубили, но

и дубинок критика еще не вытащила. Полуудача мне очень не понравилась! Успех привлекал меня значительно больше, и я стал разбираться, что же случилось? Почему «Девушка без адреса», к которой я приступал, имея опыт и зная, как надо снимать, не снискала такой популярности, как «Карнавальная ночь»?

Времени для размышлений у меня хватало! В нашей кинематографической практике существует такой термин: «творческий простой». Когда режиссер кончает очередную картину, его открепляют от съемочной группы, и он перестает получать зарплату. Время, когда он предоставлен сам себе и может думать о чем угодно, называется творческим простоем. Считается, что если режиссер не создает новых художественных ценностей, он не двигается вперед, топчется на месте, стоит. Значит, он в простое.

Нет ничего более оскорбительного для деятеля искусства, чем назвать сложный период его жизни этим казенным, бездушным словом. Ведь в это время в сознании художника происходят не менее интересные, тонкие процессы, чем тогда, когда он ставит фильм. Оценка только что созданной ленты. Разбор ее достоинств и недостатков. Определение для себя новых задач и направление поисков. Выбор темы, придумывание сюжета следующей вещи, работа над сценарием и продвижение этого сценария сквозь строй инстанций – таков примерный объем забот и усилий кинорежиссера в период между съемками двух фильмов.

Если ученый совершит какое-либо научное открытие, то поиски, эксперименты, приведшие к нему, называются научным трудом, а не научным простоем. У кинорежиссера же незримая работа мысли, предваряющая постановку, именуется простоем. А ведь когда начнется видимая часть его труда – подготовка и съемка, то эксперименты уже станут невозможны. Смета и календарный план фильма категорически это запрещают...

Итак, ежедневно я плелся на студию, хотя в этом не было никакой необходимости. Там я бродил по бесконечно длинным коридорам. В каждой комнате, в каждом павильоне кипела жизнь. Кто-то уезжал

на съемки, кто-то приезжал с международного фестиваля, кого-то нещадно ругали, кто-то защищал свой сценарий. И только я был всеми забыт и никому не нужен!..

Я возвращался домой и ждал, что кто-нибудь позвонит мне. Но телефон молчал. После «Карнавальной ночи» аппарат постоянно трещал, приглашали в президиумы всевозможных собраний, просили писать статьи. А после «Девушки без адреса» никто никуда не звал. И это было хуже любой ругательной рецензии. Мне стало ясно, что войти в моду очень трудно, но выйти из нее – пара пустяков!

За месяцы простоя у меня нашлось время, чтобы подумать и оценить свой скромный комедийный опыт. Я даже сделал из него кое-какие выводы.

Я понял, например, что комедия – искусство снайперское, что приблизительность режиссерского решения обязательно скажется на реакции зала – смеха не будет. Когда зритель смотрит драматический фильм, то неточное выполнение какого-то эпизода не мешает понять сцену, хотя и оставит к ней равнодушным. А поскольку свои волнения люди, как правило, не сопровождают шумовыми эффектами: всхлипываниями, сморканиями и завываниями, режиссер может холодное молчание трактовать как немой восторг. В комедии же тишина, в которой проходит сцена, означает ее полный провал.

Далее. Юмор требует прежде всего ясности мысли и четкости формы. Иными словами, чтобы донести до зрителя свою мысль, нужно выразить ее конкретно, точно и естественно. В комедии свою наготу невозможно прикрыть загадочным, псевдомногозначительным фиговым листком. Если сидящие в зале начнут разгадывать художнический ребус, они уже никогда не рассмеются. Зритель смеется, как правило, тогда, когда узнает знакомое, раскрытое с новой, неожиданной стороны.

Мне стало очевидным, что не надо пытаться во что бы то ни стало рассмешить зрителя, – он этого не любит. Наблюдая на экране за

актером, который нарочито строит рожи, человек наверняка не улыбнется, а заерзает от неловкости.

В комедии, наконец, чрезвычайно важны ритмы, смена разных ритмов. Комедия не терпит аморфности, бесформенности. Когда фильм идет в лихом темпе, успеваешь за то же время сказать вдвое больше, чем когда действие тащится вяло.

И последнее – в комедии особенно важна нетерпимость к фальши во всем: в актерских интонациях, в декорациях, в обстановке, костюмах, реквизите и так далее. Ибо в комедийном жанре неправда мстит за себя не только потерей зрительского смеха. Самое страшное – это то, что вранье в комедии трансформируется в пошлость. Смех часто соседствует с безвкусицей. Здесь нужно все время помнить о мере и такте.

Мне казалось, что в «Девушке без адреса» многие из этих требований соблюдены. Налицо – ряд актерских удач, например, исполнение роли девушки без адреса Светланой Карпинской, актерские работы Рины Зеленой, Василия Топоркова, Эраста Гарина, Юрия Белова; песни «О Москве», «Девчонка без адреса» или «Я, признаться, проявил глупость бесконечную...» пелись зрителями и слушателями, исполнялись по радио, на эстраде, в концертах.

И тем не менее картину приняли весьма посредственно. Пытаясь докопаться до основной причины, я, наконец, сообразил: в фильме не было главного, того, что пронизывало «Карнавальную ночь». В комедии должна присутствовать острая, глубокая, современная гражданская мысль. Это открытие оказалось очень простым, если не примитивным. Но пока я до него не дошел сам, оно не стало моим.

Мне кажется, успех «Карнавальной ночи» следует отнести в первую очередь именно к проблематике, которую поднимал фильм. Когда картина вышла на экран, борьба с «огурцовщиной» волновала каждого человека, смотрящего эту комедию, а вот «Девушка без адреса» воспринималась зрителями, как милый пустячок, как симпатичная безделушка, но не больше...

## Встреча с эксцентрикой

Моя третья комедия называлась «Человек ниоткуда». Поставив ее, я понял, что не умею с толком использовать приобретенный опыт. Ведь нормальный кинорежиссер должен был бы после удачной МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ совершенствоваться в этом жанре и создавать один музыкальный фильм за другим. Но меня почему-то потянуло в сторону, и я поставил «Девушку без адреса» – КОМЕДИЮ ЛИРИЧЕСКУЮ.

Казалось, было бы естественным продолжать работать и дальше над лирическими комедиями, тем более что трудясь над «Девушкой без адреса», я извлек немало уроков. Вместо этого я бросился в совершенно неведомый для меня мир ЭКСЦЕНТРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ.

Но после «Человека ниоткуда» я обратился к новому для себя жанру и снял фильм «Гусарская баллада» – ГЕРОИЧЕСКУЮ КОМЕДИЮ В СТИХАХ. Затем последовали КИНОФЕЛЬТОН «Дайте жалобную книгу!» и ТРАГИКОМЕДИЯ «Берегись автомобиля».

Мне просто-напросто неинтересно было повторять то, что я уже испробовал и, в какой-то степени, умел. Очевидно, я боялся, чтобы профессионализм, знание ремесла не подменили подлинности восприятия, свежести чувств, радости открытий, то есть комплекса ощущений, который всегда сопутствует только тому, что делаешь впервые.

Могло показаться, что режиссер кидается из стороны в сторону. Я же склонен свои метания считать интуитивными поисками граней комедийного жанра, учебой, которая растянулась на всю жизнь и продолжается по сей день.

Но вернемся к «Человеку ниоткуда».

Мучительный простой продолжался почти год, пока я не набрел на интересную тему, не позвонил драматургу Леониду Зорину и не предложил ему писать сценарий. То, что я рассказал Зорину,

укладывалось в одну фразу: «Снежный человек» (в это время муссировалась гипотеза о существовании снежных людей) попадает в Москву, и что из этого получается.

В фильме «Человек ниоткуда», одновременно цветном и черно-белом, причудливо переплетаются действительность и фантастика. Один актер играет сразу четыре роли (в титрах так и было сказано: «Крохалев и ему подобные»). Персонажи говорят прозой и стихами, как рифмованными, так и белыми. Невероятные события перемешиваются с реальными чувствами и поступками, задорные куплеты сменяются философскими афоризмами. Дикари-людоеды соседствуют с запуском ракеты. Седобородые академики делают сальто, а асфальт на улице розового цвета. В фильме много трюков. Например: герой фильма – Чудак – прыгает с высокой крыши вниз и оказывается в жерле водосточной трубы. По мере того, как его тело летит внутри трубы, она расширяется, и, наконец, Чудак вылетает из нее и падает на асфальт. Во время забега на стадионе Чудак бежит последним, но перед финишем он совершает огромный прыжок через всю группу спортсменов, сваливается прямо на финишную ленточку и становится победителем. Чудак берет за кабель, и его пронизывает электрический ток. Он начинает весь светиться. А когда Чудак приходит в учреждение, с его руки срывается молния и испепеляет бюрократические бумаги.

Эта фантазмагория, нагромождение, казалось бы, разнородных элементов, понадобилась Зорину и мне для того, чтобы точнее выразить идею произведения. После XX съезда партии в нашей стране шла борьба с консерватизмом за творческое начало. В науке и архитектуре, в промышленности и сельском хозяйстве, в искусстве – всюду крушились, развенчивались, падали казавшиеся незыблемыми авторитеты. Одни идеи, не без сопротивления и борьбы, уступали место другим. Чтобы взглянуть свежими глазами на нашу жизнь, где переплеталось хорошее и дурное, важное и случайное, мусор и крупы прекрасного, требовался герой с совершенно детским, непосредственным восприятием. Мы не смогли

его найти среди современников и прибегли к вымыслу: привели в Москву «человека ниоткуда» из несуществующего племени «тапи».

Спорная и сложная по своему восприятию лента была выпущена крайне малым тиражом и демонстрировалась так называемым «третьим экраном». Поэтому, пусть меня простят те немногие читатели, которые видели «Человека ниоткуда», если я перескажу сюжет...

...В горах Памира раскинулись палатки антропологической экспедиции. Возглавляет ее Крохалев, главный девиз которого – «дайте мне жить спокойно». Его подчиненный, молодой ученый Поражаев, творческий, остроумный, эмоционально богатый человек, уверен в том, что племя снежных людей – племя тапи – существует. Но Крохалев – трезвый руководитель. Он реально мыслит и не верит в фантазии Поражаева. Как начальник экспедиции, Крохалев не дает возможности Поражаеву заняться поисками первобытных людей.

Сцена спора снималась в черно-белом изображении, совершенно реалистически. Затем шел эпизод, где Поражаев в запальчивости делал шаг назад, оступался, катился по огромному леднику вниз, падал в ущелье и стучался головой о валун. Валун, разумеется, разбивался от удара головы Поражаева, и из глаз ученого сыпались цветные искры. Постепенно изображение становилось цветным. Следовал музыкальный аккорд, и на экране появлялись дикари, пляшущие вокруг костра. На костре стояла огромная раскаленная сковорода... Так начинался сон-фантазия Поражаева, по метражу составлявший четыре пятых фильма, а по сути – его содержание. Все, что привиделось герою, снималось в цвете.

...Вот Поражаев и длинноволосый дикарь привязаны к скале. А перед ними вокруг сковороды танцует племя людоедов – племя тапи. Вождь их сильно смахивает на Крохалева. (В фильме его играл один и тот же артист.) Вождь рычит ту же самую сакраментальную фразу, которую «в другой жизни» произносил Крохалев: «Дайте мне жить спокойно!»

Дикари судили Поражаева как чужеземца, нарушившего покой племени. В огромном списке прегрешений дикаря по имени Чудак, которого вместе с Поражаевым собираются изжарить, было и такое: он «не ел друзей, как будто он не знал, что друга съесть особенно приятно!».

Внезапно Поражаев вспоминал, что над долиной должен пролететь Спутник. Ученый предъявлял дикарям ультиматум: если они не освободят пленных, он найдет на племя звезду. И действительно, по мановению руки Поражаева со знакомым звуком «бип-бип-бип» над долиной пролетала яркая звезда. Людоеды падали ниц. Освободившись от плена и смерти, Поражаев забирал Чудака в Москву.

Сюжетные перипетии приводили к тому, что Чудак становился начальником спортивной организации. «Я думал, если стану начальником, то я буду человеком», – говорил он. На что Поражаев резонно замечал: «Впредь изволь поступать наоборот: сначала стань человеком, а потом уже будь начальником».

Столкновение не отягощенного цивилизацией Чудака с нашей действительностью давало основной комедийный эффект.

Фильм ставил передо мной немало новых проблем. У нас в кинематографе существовал богатый опыт создания киносказок, но для «Человека ниоткуда» он не годился. Эксцентрика диктовала необходимость поиска своеобразной стилистики. Изобретали, искали непрерывно. Все было внове. Красили натуру, например, делали цветным асфальт или наружные стены домов. Соответственно, костюмы героев тоже решались и как привычные, и в какой-то степени условные. Наряду с творческими проблемами возникали и технические, причем зачастую от них зависел успех того или иного трюка.

А как играть актерам? Ведь и манера исполнения должна соответствовать сюжету. Из реплик и диалогов специально убирались слова, которые делают речь живой, привычной. Персонажи, по сути дела, изрекали как бы квинтэссенцию мысли,

философские суждения. А попробуй подобный текст говорить живо и убедительно, да еще во время съемки на натуре! Ведь натура располагает актера к правдивости. Вокруг все подлинное, и артист настраивается на естественность поведения более, нежели в павильоне, который всей своей бутафорией тянется к театральности. (Недаром многие режиссеры любят начинать съемки именно с природы, чтобы и самим настроиться соответственно, и группу нацелить, в особенности актеров. Натура служит как бы камертоном, по которому корректируется верное звучание всего ансамбля.)

Несмотря на то, что в «Человеке ниоткуда» существовали отвлеченные понятия «добра» и «зла», актеры не имели права их ходульно декларировать. Элементы странности в героях должны были сочетаться с бытовыми черточками, чтобы зритель воспринимал их, как реальных людей.

Найти исполнителей, которым эта задача оказалась бы посильной, было делом нелегким. Я знал многих актеров, играющих вполне искренне. Но не всякий, даже очень хороший драматический артист может справиться с комедийной ролью, тогда как почти каждый комик в состоянии сыграть драматическую роль. Верно показать на экране современного человека, конечно, тоже надо уметь. Но это умение первоначальное – азбучное. Владение тренированным телом, мимикой, жестом, способность хорошо двигаться, фехтовать, ездить верхом, безусловно ощущать ритм речи, стиха – и при этом еще быть смешным – далеко не полный перечень «арсенала комедийного актера».

Все это отнюдь не исключает необходимости его предельной органичности в образе. Сочетание естественности, правдивости с комедийностью и гротеском – большое и очень редкое искусство. Именно такой актер – острокомедийный, но с задатками драматического, мне и требовался на роль Чудака. Конечно же, он должен в совершенстве управлять своим телом, выполнять сложные эксцентрические и акробатические трюки и одновременно ладить со сценами интонационно иными – грустными, серьезными.

После долгих поисков мы наткнулись на молодого актера Большого драматического театра в Ленинграде – Сергея Юрского, в котором, как мне кажется, сочетались эти необходимые нам качества. Юрский родился и вырос в семье известного циркового режиссера. Его детство прошло в цирке. Юрский знал искусство арены, был спортивен. В театре его карьера только начиналась – двадцатипятилетний подающий надежды актер только что дебютировал на сцене. В кино он не снимался ни разу.

Первая же предложенная Юрскому кинороль оказалась очень трудной – условной, эксцентрической, нагруженной и эмоциональным содержанием, и комедийными трюками, и чисто акробатическими элементами. По-моему, Сергей Юрский с ней справился. Не скрою, мне очень приятно, что именно я открыл для кино этого прекрасного, талантливого артиста.

Дебютировал в «Человеке ниоткуда» и другой замечательный артист – Анатолий Папанов. В кино ему фатально не везло. Актера много раз приглашали пробовать на разные роли. Он соглашался. Снимали кинопробы, а на роли не утверждали (в том числе и я!).

Папанов этими неудачами был так травмирован, что стал избегать кинематографа. У него возникло твердое убеждение, что он для кино не годится, что он не «киногеничен». Когда я предложил ему роль Крохалева, он уже абсолютно разуверился в себе, как в киноартисте, и попросту не хотел тратить время на пробы. Я приложил много сил, пытаюсь уговорить Папанова, но тот стоял на своем: он не создан для кино. Помню, я и упрашивал, и молил, и ногами на него топал, и кричал. В конце концов, буквально за шиворот удалось втащить Папанова в кинематограф.

И в этом первом своем фильме он сыграл сразу четыре роли. Дебют оказался необыкновенно удачным – родился яркий сатирический и, как выяснилось потом, драматический артист. В дальнейшем Анатолий Папанов создал на экране целую галерею интереснейших образов.

Мне хотелось, чтобы третью главную роль – Поражаева – исполнил Юрий Яковлев, в то время восходящая театральная звезда. В кино он снимался практически только один раз: в фильме И.Пырьева «Идиот» отлично сыграл князя Мышкина. С комедийными ролями в кино Яковлев еще не встречался. И то ли потому, что боялся комедий, то ли потому, что ему не нравился сценарий, то ли из-за занятости в театре, но Яковлев долго не давал определенного ответа. Он не отказывался категорически, но и не соглашался. Съёмки уже были на носу. Как воздействовать на этого артиста, я не знал. На помощь мне опять-таки пришел Пырьев.

– Передайте Яковлеву, – сказал он, – что я его приглашаю к себе для разговора.

Понимая, что Иван Александрович, вероятно, будет его уговаривать, Яковлев к Пырьеву не спешил. Наконец, мы привезли артиста на студию почти насильно. Встреча крупнейшего кинорежиссера, народного артиста СССР, шестикратного лауреата Государственных премий и молодого актера произошла в приемной директора «Мосфильма». Вышло так, что одновременно с разных сторон в «предбаннике» появились Пырьев и Яковлев. Члены съемочной группы и я, которые очутились здесь якобы случайно, стали свидетелями необычной сцены. Пырьев, человек с легендарным именем, славившийся своим необузданным темпераментом... бухнулся на колени и пополз к Яковлеву, недвусмысленно намереваясь поцеловать полуботинки кандидата на роль! Яковлев был обескуражен, он испуганно пятился от Ивана Александровича и выкрикивал:

– Я согласен, согласен, я буду сниматься!

И, как известно, снимался...

Картина «Человек ниоткуда» давалась мне трудно. Часто охватывало отчаяние: не получалось! Приходилось переснимать снова и снова.

Умозрительно мне нравилась эксцентриада, заложенная в сценарии, но, как режиссеру, интонация эта оказалась мне чуждой. Я

постоянно боролся с собой и частенько, вместо того чтобы снять в условном, гротесковом ключе, сворачивал на реалистическую дорожку. Это противоречие продолжалось и потом, в других картинах. Тяга к тому, чтобы сюжет был необычным, парадоксальным, эксцентрическим, а воплощение его – реалистическим, вероятно, свойственна моей натуре. Наиболее точно и полно это проявилось в фильме «Берегись автомобиля». Там сюжет достаточно фантастичен, но его изложение на экране вполне реалистическое.

Съемки «Человека ниоткуда» продвигались туго, с перебоями. В период остановки, консервации фильма переделывался его сценарий, пересматривалась трактовка.

И вот, наконец, после двух лет мучительного труда фильм готов и уходит к зрителю.

«Человек ниоткуда» вызвал большие споры. Пресса довольно единодушно выступила с отрицательными оценками картины. Среди зрителей имелись и сторонники, и противники. Первых было меньше. Может быть, в новинку был сам жанр – и не сказка, и не реальность. Может быть, усложненная форма оказалась не всем доступной. Скорее же всего я не до конца справился со своей задачей, не смог точно донести авторский замысел! Зритель не прощает неясности в комедии, и я еще раз убедился, что простота кинематографического языка – первая заповедь комедиографа. Я понял, что наибольшей силы киноискусство все же достигает в реалистическом проявлении. По своей природе условность больше свойственна театру, чем кинематографу.

После сложнейших творческих задач, которые приходилось решать в этой картине, я почувствовал, что мне, пожалуй, уже не страшно подступить к фильму любого жанра.

## Гусарам ли страшиться схватки?

И снова – поиски темы для сценария, поиски произведения, которое могло бы лечь в основу будущей комедии. Я перебрал огромное количество книг и ничего не находил.

И вот, роюсь в памяти, я вспомнил время своей юности. 1944 год. Советская Армия совершала победоносное вступление в Европу, освобождая страны и народы от фашизма. В Театре Советской Армии тогда шел спектакль «Давным-давно» по пьесе Александра Гладкова. Режиссер спектакля Алексей Дмитриевич Попов создал увлекательное, жизнерадостное патриотическое представление, созвучное победному настроению народа. В спектакле играли замечательные артисты. Главную роль Шурочки Азаровой с блеском исполняла Любовь Ивановна Добржанская. Я помню, что вечер, проведенный в театре, оказался для меня праздником. Такое настроение испытываешь только при встрече с подлинным искусством.

Перечитал пьесу. Озорная, написанная звонкими, яркими стихами, она рассказывала о смелых, лихих людях, которые бескорыстно дружат, горячо влюбляются, готовы прийти на помощь другу, о людях, которые ценят шутку, застолье, и вообще любят жизнь. Мне захотелось снять такой фильм. Тем более, что через полтора года исполнялось сто пятьдесят лет со дня Бородинской битвы.

Я был уверен – с запуском фильма сложностей не будет. Пьеса много лет шла на сцене и была достаточно популярна. Неожиданно я наткнулся на сопротивление. В Министерстве культуры увидели в произведении опасности, которых зритель не замечал в нем целых семнадцать лет.

«К юбилею Отечественной войны 1812 года выступать с легкомысленным произведением, показывающим дворян, их пьянки и любовные забавы? Это невозможно», – говорили мне.

То, что пьеса будила в зрителе чувство гордости за наших предков, любовь к Родине, очевидно, во внимание не принималось.

К сожалению, еще бытует точка зрения, что комедия не способна рассказать о таких крупных исторических событиях, как война или революция. Мне кажется, не стоит памятные даты превращать в лишние эмоции и юмора мероприятия. Официозность противопоставлена искусству!

В те далекие, забытые времена студия имела право самостоятельно решать запуск фильма. И благодаря опять-таки поддержке Пырьева «Гусарскую балладу» удалось запустить в производство.

«Гусарская баллада» – первая из поставленных мною исторических картин и первая экранизация. До сих пор никто не знал сценариев, по которым я снимал фильмы, они не публиковались как самостоятельные литературные произведения. Пьеса же «Давным-давно» была широко известна, и я, как режиссер, не имел права сделать картину ниже спектакля или хуже пьесы.

Сценарий мне пришлось писать самому, потому что автор «Давным-давно» Александр Гладков находился в длительном отъезде.

Пьеса без купюр шла бы на экране пять с лишним часов. А надо было вместить все действие в полтора часа экранного времени, то есть взять квинтэссенцию вещи, сделать «выжимку». Кроме того, как и положено театральному сочинению, пьеса отличалась многословием. Требовалось перевести обилие диалога на язык действия.

Первая стадия работы над сценарием заключалась в выборе сюжетных, смысловых и идейных моментов, которые следовало оставить в картине. Сделав это, я понял, что нужно написать несколько новых эпизодов для того, чтобы сюжет развивался логично. Главным образом это касалось батальных сцен – я считал необходимым ввести их в картину.

Поскольку автор отсутствовал, мне пришлось вспомнить то, чем я занимался в юности, когда писал стихи «под Пушкина» или «под Маяковского». Восемь новых сцен в стихах я сочинил в сценарии «под Гладкова».

Гладков вернулся к моменту съемки кинопроб. Прочитав сценарий, он сказал, что у него нет никаких придирок – ни к стихам, ни к композиции. Очевидно, мне действительно удалось стилизовать новые сцены под интонацию всего произведения, раз сам автор принял их без единого замечания.

Пьеса «Давным-давно» вольно трактует исторические события. Размышляя о мере достоверности в показе эпохи, я решил для себя, что создавать на экране музей мебели, одежды, оружия, усов и бакенбардов мы не будем. Главное – найти способ верно передать дух времени. Плохо, когда режиссер ничего не ведает об эпохе, о которой рассказывает зрителю. Но так же плохо, когда он знает слишком много, и это знание начинает преобладать над смыслом. Тогда возникает любование предметами быта, реквизитом, костюмами. «Излишество вредно во всем, даже в добродетели», – говорил Анатолий Франс...

Одним из героев фильма должна была стать полная тонкого очарования русская природа. Чтобы у зрителя возникало чувство: за такую землю надо драться, за такую землю можно умереть.

Часть действия проходила в усадьбе небогатого помещика. Как ни странно, найти подходящую усадьбу оказалось делом нелегким. Сохранились дворцы крупных аристократов, а небольшие поместья были уничтожены. После долгих поисков в Подмосковье, на Рогачевском шоссе мы набрали на рощу вековых лип – первый признак старой дворянской усадьбы. Но самого дома не существовало. Роща укрывала полуразвалившуюся церквушку и заросший ряской пруд.

Мы решили церковь перестроить в жилое здание, пруд очистить, вековые липы станут парком. Установим скульптуры, разобьем

клумбы, посадим цветы, возведем ограды, и получится красивая и изящная усадьба майора Азарова – дяди героини.

Прекрасные художники М.Богданов и Г.Мясников, с моей точки зрения, справились с этим на славу.

Теперь предстоял выбор актеров.

Главных персонажей – поручика Ржевского и Шурочку Азарову, – веселых, озорных, смелых и отважных, следовало играть с легкой иронией по отношению к своим героям. По сути дела, актеры на эти роли и решали успех фильма, его стиль, интонацию. Крайне важным было исполнение еще одной, небольшой по объему, роли – фельдмаршала Кутузова. Чтобы придать водевилю значительность, требовался крупный, масштабный и притом комедийный артист.

В поручике Ржевском я хотел увидеть Юрия Яковлева, с которым познакомился и подружился на предыдущей картине. Уже на кинопробе стало ясно, что характер героя он бесспорно улавливает.

Несравненно труднее оказалось найти героиню. Актриса должна была обладать прелестной девичьей внешностью и фигурой. С другой стороны – одетая в гусарский костюм, не вызывать ни у кого сомнений, что это юноша.

Актрисе предстояло скакать на лошадях, фехтовать, рубить саблей, стрелять и в то же время грациозно танцевать, петь романсы и, когда надо, чисто по-женски падать в обморок. В одних сценах в ее голосе должны слышаться суровые, непреклонные интонации молодого мужчины, в других – чувствоваться нежность, мягкость, податливость женщины. Лицо ее то пылает отвагой и бесстрашием, то становится капризно-кокетливым.

Было ясно, что актриса нужна опытная, что только профессионализм поможет справиться с разнообразием актерских задач. Но опыт приходит с возрастом, а героиня очень молода. По роли ей всего семнадцать. Лишь чудом все взаимоисключающие качества могли соединиться в одном человеке. Поиски «чуда» шли долго. Бесконечные кинопробы – и все безуспешно. Я приуныл, а

потом вовсе отчаялся. Однако природа способна на многое. В данном случае – она создала Ларису Голубкину.

Лариса училась на третьем курсе Театрального института, на отделении музыкальной комедии. После первых же репетиций и кинопроб я успокоился – актриса найдена. Наделенная многими качествами, из тех, что требовались для роли, Лариса ничего не знала и ничего не умела. Утвердив ее, я взвалил на себя тяжелую ношу. Приходилось быть не только режиссером, но и педагогом, запастись терпением, которое необходимо в работе с начинающей артисткой.

Что же касается третьего персонажа – Михаила Илларионовича Кутузова, то мне пришла в голову довольно-таки нахальная мысль – взять на роль фельдмаршала моего старого друга, моего любимого артиста Игоря Ильинского. Идея эта на студии не встретила никакой поддержки. Наоборот, к предложению отнеслись неодобрительно. Считалось, что образ великого полководца комедийный актер создавать не имеет права.

«Как только Ильинский появится на экране, он сразу же вызовет смех, у него репутация комика», – убеждали меня.

«Это же комедия! – возражал я. – Среди смешных, забавных героев и Кутузов обязан быть таким же. Все актеры в фильме должны играть в одной интонации, в одном стиле, в одном жанре».

Но доказать я ничего не сумел.

Когда же я пришел к Игорю Владимировичу и предложил ему роль Кутузова, он сказал:

– Нет, я не хочу ее играть. Слишком маленькая роль, да и я еще недостаточно для нее стар.

Я решил перехитрить всех: и Ильинского, и руководство студии. Ильинскому я врал, что вся студия мечтает об его участии в фильме, что дирекция просто стоит на коленях, умоляя его согласиться. А на студии делал вид, что активно ищу актера, снимал даже кинопробы и заявлял, что, к сожалению, нужный кандидат на роль все еще не найден.

Наступила зима, натура уходила, и я, уговорив Игоря Владимировича, самовольно начал его снимать, поставив таким образом студию перед свершившимся фактом.

– Если ждать и искать другого актера, – утверждал я, – то стает снег, картину мы не успеем снять, не сдадим ее в срок, сорвем план.

Руководство студии вынуждено было смириться.

Мое желание снимать в этой роли Ильинского было понятным. Мне хотелось показать Кутузова не монументальным старцем с величественными жестами, таким стереотипным кинополководцем, а живым, лукавым стариком, человеком добрым и усталым. Это было и драматургически более верным. Если такого хитреца, который обвел вокруг пальца французов, выгнал самого Наполеона, провела девчонка, ситуация становилась действительно комедийной.

«Гусарская баллада» творчески оказалась для меня, пожалуй, самой легкой картиной. Я как-то сразу почувствовал ее интонацию – ироническую, задорную, где-то бесшабашную и озорную. Герои мне были близки, понятны и симпатичны. Я работал над фильмом с огромным удовольствием. Меня не покидало ощущение, что я его делаю «на одном дыхании». Хотелось поставить «Гусарскую балладу» в огневом ритме, изящно, элегантно.

Но трудностей организационных навалилось немало. Фильм в производство запустили поздно. Мы выехали на съемку зимней природы лишь первого марта, когда начиналась весна, снег уходил. В группе сразу же создалась нервная, лихорадочная обстановка – надо было торопиться.

В фильме снимались цирковые лошади из конного аттракциона Михаила Туганова. Эти лошади привыкли выступать на цирковой арене, в тепле, скакать по кокосовому ковру. И когда их вывели на снег, а над ухом у них все время стреляли и размахивали саблями неопытные наездники (артисты, хотя учились верховой езде, но не смогли овладеть в полной мере искусством джигитовки), то, конечно, лошадям все это крайне не понравилось. Чтобы кони могли проскакать по зимнему пейзажу, бульдозер расчищал для них

специальную дорогу. Кареты ломались: искусство управлять шестеркой лошадей давно уже утеряно.

Старинные ружья и пистолеты часто давали осечки, портя, таким образом, батальные сцены.

В фильме немало фехтовальных схваток. Служба техники безопасности запретила использование боевого оружия. Изготовили бутафорские клинки из дерева. Однако во время первой же тренировки актеры вошли в раж и так исступленно сражались, что все деревянные сабли, шашки и палаши превратились в обломки. Пришлось нарушить инструкцию и дать актерам настоящие клинки. Опасность усугублялась тем, что сцены фехтования проходили на снегу, – было скользко. Чтобы уменьшить скольжение, участникам драк на саблях подбили сапоги гофрированной резиной. Акробатические, фехтовальные, конно-спортивные трюки выполняли джигиты-циркачи и спортсмены-фехтовальщики. И тем не менее достаточно было одного неосторожного движения, чтобы серьезно поранить человека. Ведь актеры тоже снимались в батальных сценах, а они, несмотря на обучение, владели холодным оружием далеко не блестяще.

Все эти сложности преодолевались легче благодаря азартной, дружной атмосфере в творческой группе. Мои молодые коллеги – второй оператор В. Нахабцев и ассистент режиссера В. Досталь вносили в работу задор и страсть. Только энтузиазм помог нам осуществить необычайно тяжелые в условиях зимы съемки с армией, кавалерией, пиротехникой, превозмочь трудности с транспортировкой лошадей, с переодеванием солдатских массовок, победить зимнее бездорожье и холод. Наступление весны заставило начать форменную охоту за снегом. Сперва снимали в теневых местах, где сугробы таяли медленнее. Потом пришлось углубиться в леса. Первое время все брались за лопаты, чтобы прикрыть проталины, потом снег стали подвозить на автомашинах. Но весна наступала быстрее, чем мы работали.

Эпизод ночной драки в усадьбе Азаровых снимался в конце апреля, когда снега не осталось и в помине. Весь двор засыпали опилками, мелом и нафталином. Крышу дома покрасили в белый цвет, на перила балюстрады уложили вату, обсыпанную нафталином. Действие происходило ночью, и оператору Леониду Крайненкову вместе с художниками удалось обмануть доверчивых зрителей.

Несмотря на трудности, съемки шли быстро. Мне хотелось закончить «Гусарскую балладу», чтобы она успела выйти на экраны именно в юбилейные дни.

И вот фильм готов! Сразу же начались огорчения и разочарования. Мне предъявили претензию, что я исказил образ Кутузова. «Как вы могли? – говорили мне. – Мы любим Игоря Ильинского, это замечательный комедийный артист, но почему вы взяли его на роль великого полководца, который выиграл Отечественную войну? Вы посмотрите, каким смехом встречается появление Ильинского на экране. Это все необходимо немедленно переснять. Нет-нет-нет, никаких разговоров о том, чтобы картина вышла седьмого сентября (день Бородинской битвы)!»

В кинотеатры полетели телефонограммы о том, что показ «Гусарской баллады» откладывается. Я был убит и уничтожен.

Помог, как всегда, счастливый случай. Первого или второго сентября фильм по просьбе редакции показали в газете «Известия». После просмотра в «Неделе» появилась небольшая заметка о первом впечатлении от «Гусарской баллады». В статье, в частности, говорилось, что одним из главных достоинств фильма является исполнение роли Кутузова Игорем Ильинским, что Ильинский играет блистательно, тонко, с лукавством, народно и т. д.

И в результате, 7 сентября 1962 года «Гусарская баллада» начала демонстрироваться в кинотеатре «Россия», тогда лучшим кинотеатре Москвы.

За один год картина собрала сорок восемь миллионов зрителей. Газета «Правда» написала о ней следующее:

«...В «Гусарской балладе» привлекают отличный вкус, способность точно следовать законам жанра и непринужденно пользоваться его условностями, смелость в выборе актеров...

...Итак, родилась новая веселая картина, что бывает, к сожалению, не часто, и надо пожелать ее храбрым героям одержать еще одну, самую трудную победу – завоевать сердца зрителей. И критиков... Гусарам ли страшиться схватки?»<sup>[1]</sup>

## Очень маленькое отступление о сатире

В сценарии «Карнавальная ночь» Б. Ласкина и В. Полякова был эпизод, который в фильм не вошел. Молодежь, готовясь к встрече Нового года, сооружала в фойе Дворца культуры аттракцион «Лабиринт». Бралась старые парковые решетки и устанавливались так, чтобы человек, войдя в лабиринт, долго блуждал в нем, прежде чем выбраться. В разгар приготовлений приходил Огурцов и интересовался: чем это занимаются юноши и девушки? Ему объясняли. Тогда Огурцов говорил, что это все ерунда, здесь никто не сможет заблудиться, потому что решетки не сплошные, все видно насквозь. Огурцов смело входил в лабиринт, однако выйти из него не мог. Он заблудился. Сжалившись над Огурцовым, устроители аттракциона выводили его на свободу. Огурцов заявлял, что «Лабиринт» – хорошая выдумка и его можно оставить, но требуется внести маленькую поправку, и тогда аттракцион станет просто замечательным: надо повесить таблички с указателями пути, чтобы люди не толкались, а шли, не задерживаясь, к выходу.

«Карнавальная ночь» с юмором рассказывала о том, как не надо руководить искусством. И сейчас, сталкиваясь с «огурцовщиной», я понимаю, что фильм не оказал большого влияния на жизнь. Огурцовых еще до сих пор хватает!

Обижаться на сатиру глупо. Умный, здоровый, ироничный человек никогда не рассердится на то, что над ним подтрунивают. Более того: он не упустит возможности подшутить над собой, над своими недостатками, понимая, что не покажется от этого глупей в глазах окружающих. Если человек знает свои слабости и посмеивается над ними – он развивается нормально. Человек, не уверенный в себе, слабый, как правило, не выносит насмешки. Самодовольный дурак никогда не станет подсмеиваться над собой. Такие люди боятся, что от едкой шутки может рухнуть их авторитет. А это – первый признак слабости или глупости, следовательно, и отсутствия авторитета.

Сатира помогает социалистическому обществу избавиться от того дурного, что еще сохранилось в нашей действительности. Современная сатира борется против бюрократизма, ханжества, хвастливости, зазнайства, тунеядства, воровства, взяточничества. Она помогает очистить нашу жизнь от скверны, как хирург удаляет зараженные места, чтобы организм мог развиваться дальше. Слова Карла Маркса о том, что человечество, смеясь, расстаётся со своим прошлым, являются девизом наших сатириков.

Критика недостатков с помощью сатиры приносит пользу, а не вред. Куда больше вреда от хвастовства, восхваления, самоуспокоенности; от произведений, наполненных неправдой, мнимым патриотизмом... Боль сатирика и есть то прекрасное чувство, которое говорит о подлинной любви к своей стране и к своему народу.

## Не было бы счастья...

...Недавно с Эмилем Брагинским мы написали нашу шуточную коллективную автобиографию.

«Брагинского зовут Эмилем, Рязанова зовут Эльдаром. Рязанов родился 18 ноября, а Брагинский опоздал на один день и родился 19 ноября. Зато Брагинский появился на свет в 1921 году, а Рязанов задержался, к сожалению, на шесть долгих лет. Брагинский хотел стать писателем и поэтому закончил Юридический институт. Рязанов тоже хотел стать писателем и поэтому закончил Институт кинематографии. Брагинский хотел писать художественную прозу и поэтому продолжительное время работал корреспондентом журнала «Огонек». Рязанов хотел ставить художественные кинокартины и поэтому продолжительное время работал режиссером Студии документальных фильмов.

Потом Брагинский осмелел и написал несколько пьес: «Раскрытое окно», «Встречи на дорогах», «Наташкин мост».

Рязанов тоже осмелел, поставил «Карнавальную ночь», «Девушку без адреса», «Человека ниоткуда», «Гусарскую балладу».

Наконец, Брагинский и Рязанов встретились и выяснили, что они никогда не работали вместе. Это их объединило: они написали повесть «Берегись автомобиля». Во время работы они не поссорились и решили продолжать в том же духе.

Так возник писатель Брагинский-Рязанов. Этот автор сочинил еще три повести: «Зигзаг удачи», «Убийство в библиотеке» и «Старики-разбойники». Последняя повесть автобиографического характера не носит.

«Зигзаг удачи» и «Старики-разбойники» режиссер Рязанов в свободное от литературы время поставил в кино.

Потом писатель Брагинский-Рязанов увидел, что он еще ничего не написал для театра. Пришлось исправить ошибку и написать четыре

пьесы: «С легким паром!», «Сослуживцы», «Родственники» и «Притворщики».

...В конце 1962 года я встретился с драматургом Э. Брагинским, и мы стали искать сюжет, чтобы сочинить сценарий.

Я смотрел на Брагинского, как на очередного сценариста, не подозревая, что это содружество потом выльется в постоянное и длительное соавторство.

Брагинский тоже смотрел на меня, как на очередного режиссера, и тоже ни о чем не подозревал.

Итак, мы начали придумывать сюжет. Придумывание сюжета – это проклятый период. Жизнь редко подсказывает занимательную историю. Но в первый раз нам неслыханно повезло.

Историю о том, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные, нетрудовые доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, мы оба слышали в разных городах – и в Москве, и в Ленинграде, и в Одессе. В каждом городе утверждали, что эта история случилась именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

Прежде чем начинать работу над сценарием, нам хотелось убедиться в достоверности этого случая. Мы искали газету, но тщетно. Нам хотелось непосредственно познакомиться с человеком, замешанным в столь необычном и столь гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов этого судебного дела.

И тут, наконец, мы поняли, что эта история – не факт, а, конечно, легенда, которая приняла обличье всамделишного случая.

Отсутствие реального прототипа нашего будущего героя хотя и озадачило нас, но не настолько, чтобы мы отказались от самой идеи воплощения его истории средствами искусства.

Сразу возникла проблема: в какое русло направить сюжет. Первая мысль была – сделать нечто вроде автомобильного вестерна. Герой его был бы а-ля Робин Гуд. Роль исполнил бы актер а-ля Дуглас Фербенкс. Наш Робин Гуд, как и подобает всякому благородному

разбойнику, совершал бы подвиги легко, непринужденно и победно. Словом, все шло к тому, чтобы создать еще один незамысловатый фильм, во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости.

Вестерн, как правило, жанр облегченный. Положительные герои вестерна выкрашены в одну голубую краску, отрицательные – в черную. При такой трактовке не могла идти речь о том, чтобы показать глубокую социальную картину общества, не могла идти речь о создании интересных, сложных характеров.

В конце концов мы отказались от мысли сделать динамичный автомобильный вестерн. Захотелось поточнее взвесить и объяснить общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости. Поэтому мы предпочли парадоксальные, извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой по своей сути – человек честный, но, если судить по его поступкам, он – похититель. Казалось бы, подполковник в отставке – человек высокоморальный, фактически же он является спекулянтом. Следователь, которому по долгу службы подобает быть твердым, решительным и непоколебимым, позволяет себе иметь слабости, то есть на поверку оказывается мягким, добрым, человеческим.

Такого рода перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто. Но понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приемы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. Ведь его приходилось изобретать, правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплинский Чарли, князь Мышкин – вот три составных источника нашего героя.

Нам хотелось сделать добрую, грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальной многих других, потому что обращает внимание на то,

мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек – большой, чистосердечный ребенок. Он смотрит на мир широко открытыми глазами, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры еще не мешают его искренним порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин.

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя должны были дезориентировать зрителя относительно преступных наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему род официальных занятий – страховой агент. Днем он принужден гарантировать возмещение тех убытков, которые он сам будет наносить ночью.

Затем потребовалось заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствует о семейном положении. Поначалу думалось, что Деточкин женат, даже имеет детей, может быть, еще каких-то родственников. Но по мере того как наш сюжет продвигался вперед, нанизывая новые события, становилось все более очевидным, что нормальное семейное положение не для Деточкина. Деточкин из тех идеалистов, которые сначала устраивают общественную жизнь, а потом уже личную. У него есть мать, в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках, согласно расписанию движения. Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать жизненных ассоциаций. Мы хотели поставить Деточкина на грани условного и реального, но так, чтобы в его существование зритель без сомнения верил.

Таким же образом обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сотрясение мозга после аварии, а с другой стороны, у него и справка есть, что он – нормальный. Вот и думайте, как пожелаете.

Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от

социальных и человеческих норм. Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, хотя и он объект нашего художественного исследования. Но главное, что Деточкин – своего рода шкала человеческой порядочности, критерий честности...

С самого начала работы над сценарием мы знали, что роль Деточкина будет играть Юрий Никулин, замечательный комик цирка и кино.

Но за несколько дней до начала съемок произошло событие, разрушившее наши первоначальные планы. Выяснилось, что Юрий Никулин должен ехать на зарубежные гастроли с цирком. Все просьбы об отсрочке гастролей в связи со съемками цирка решительно отклонил. А Кинокомитет, воспользовавшись тем, что мы остались без исполнителя главной роли, немедленно картину законсервировал. Похоже было, что нашу картину фактически не остановили на время, а закрыли навсегда. Сценарий не всем нравился. Нас с Брагинским упрекали в том, что после выхода фильма по примеру Деточкина все советские граждане примутся угонять автомобили. Нам говорили: вообще-то сценарий интересный, но зачем Деточкин ворует машины? Гораздо лучше, если бы он приходил в ОБХСС и сообщал, что, мол, такой-то – жулик и его машина приобретена на нетрудовые доходы. Это было бы действительно смешно и интересно. И потом, объясняли нам, в сценарии полная путаница с Деточкиным. Он положительный герой или отрицательный? С одной стороны, он – похититель, с другой – честный человек. Непонятно, что с ним делать, посадить его в тюрьму или не посадить? Короче – сценарий вызывал недоумение и недовольство.

В то время и Брагинский, и я очень расстроились. Зато теперь мы благодарим судьбу, что случилось именно так! Если бы фильм не закрыли, мы бы никогда не додумались писать прозу. А тогда нам стало жаль потерять сюжет, и один из нас сказал: «Слушай, а не попробовать ли написать о Деточкине повесть?»

А другой начал: «Читатели любят детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. И вообще, лестно чувствовать себя умнее авторов...»

Повесть была написана, и журнал «Молодая гвардия» принял ее к публикации.

Теперь я предоставляю слово своему соавтору:

«И вот тут, – пишет Брагинский, – Эльдар Рязанов раскрыл свое некрасивое режиссерское нутро. Он не стал ждать, пока Рязанов и Брагинский напишут что-нибудь новенькое. Он был настолько близорук, что не понимал: надо работать вместе и только вместе. Режиссер Рязанов схватил готовый, чужой (подумать только – чужой!) сценарий и поставил по нему картину «Дайте жалобную книгу!».

## «Берегись автомобиля»

В сценарии фильма «Дайте жалобную книгу!» рассказывалось о том, как после газетного фельетона, изобличившего плохое обслуживание и пошлую обстановку в ресторане «Одуванчик», молодежь перестроила его и превратила темную забегаловку в место культурного отдыха, досуга и общественного питания.

Положительными героями были молодой фельетонист и молодая женщина – директор ресторана. Несмотря на то, что она – Таня Шумова – оказывалась жертвой критики, между ней и журналистом завязывалась любовь. Они танцевали на открытии нового «Одуванчика», сменившего пыльные пальмы и плюшевые занавески на современное убранство, а водку – на сухое вино.

Сценарий был написан в традиционной манере старой драматургии.

Довольно долгое время на наших экранах господствовали комедии, в которых ситуации, как правило, не имели ничего общего с жизнью, а герои – с подлинными людьми. Был создан некий специальный условный киномир, где вращались ненатуральные комедийные персонажи, натужно стараясь рассмешить зрителя. Действие таких комедий происходило в приглаженной, подкрашенной действительности, а голубые герои напоминали напомаженных и причесанных херувимов. Зритель смотрел на экран и не узнавал окружающей его жизни, не узнавал в героях себя или своих знакомых. Комедии регулярно ругали, как в кинозалах, так и на страницах печати.

Я сам отдал щедрую дань этому «причесанному» стилю. Но в шестидесятые годы общая тенденция к правде коснулась и жанра комедии. Конечно, найти смешное в подлинной жизни, в реальных людях значительно сложнее, чем в условном, придуманном киномире. Для меня отказ от приемов «ненатуральной» комедии начался с фильма «Дайте жалобную книгу!». Сценарий так и

просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких, нарядных костюмах, снятыми исключительно в солнечную погоду.

Я начал с того, что отказался от цвета. Это был мой первый черно-белый художественный фильм. Я стал пытаться переломить условность ситуаций и характеров максимально правдивой съемкой и достоверной игрой актеров. Я стремился преодолеть схематичность сценария и создать реалистическую комедию. Мне хотелось, чтобы зрители, посмотревшие ее, узнавали себя, свой быт, свою жизнь.

В этом фильме не было ни одной декорации, построенной на киностудии. Вместе с молодыми операторами Анатолием Мукасеем и Владимиром Нахабцевым и художником Владимиром Каплуновским я снимал картину только в подлинных интерьерах и на натуре. При съемке некоторых эпизодов применялась скрытая камера.

Актеров, игравших в фильме, можно было скорее назвать драматическими, нежели комедийными.

Создавая «Дайте жалобную книгу!», я искал для себя иные, чем раньше, формы выражения смешного на экране. Однако этой тенденции сопротивлялся довольно старомодный материал сценария, да и сам я не был достаточно последователен. В картине, я думаю, отчетливо видно это сочетание новой для меня режиссерской манеры с моими прежними приемами. В результате, реалистические, снятые на натуре эпизоды соседствовали с традиционно-комедийными сценами. То же можно сказать и об актерском ансамбле: одни артисты играли бытово, заземленно, другие – подчеркнуто гротесково. И тем не менее, именно комедия «Дайте жалобную книгу!» стала для меня переломной, именно ее я расцениваю как генеральную репетицию к фильму «Берегись автомобиля».

Пока снималась «Дайте жалобную книгу!», повесть «Берегись автомобиля» напечатали в журнале «Молодая гвардия». У повести

появилась хорошая пресса. Теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию, которую, как известно, любят больше.

И экранизацию повести «Берегись автомобиля» снова запустили в производство. Тут выяснилось, что Юрий Никулин опять уезжает на гастроли не то в Японию, не то в Аргентину.

Пришлось снова приниматься за поиски героя. Нужен был актер, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать как в реально существующего человека и одновременно удивиться его высокопрофессиональному лицедейству. То есть актер и обыкновенный, и странный одновременно.

Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь еще два года назад, когда работа только начиналась. Говорилось в таком плане: хорошо бы было, если бы... Актер в тот момент снимался в роли Гамлета в фильме Г. Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего будущего мы не могли рассчитывать. Но когда наша работа возобновилась, «Гамлет» уже совершал триумфальный путь по экранам мира, и мы решили соблазнить Смоктуновского, предложив ему задуматься над иными вопросами, в ином ключе и в ином жанре.

Когда я дал Иннокентию Михайловичу прочитать повесть «Берегись автомобиля», он сказал: «Ну, что же, это очень интересно, вы стучитесь в ту дверь. Но сейчас я не могу сниматься, я занят». И действительно, на «Ленфильме» актер играл роль В.И. Ленина в картине «На одной планете».

Эта работа, которой он отдавал много сил, занимала его целиком и нравственно, и физически. На один только грим уходило около четырех часов. А потом еще восемь часов шла съемка. В общем, его рабочий день длился пятнадцать-шестнадцать часов.

«Я не могу приехать к вам на кинопробу, у меня нет времени. Так устаю, что, когда бывает выходной, должен отдохнуть, иначе я просто не смогу работать на следующей неделе», – жаловался Смоктуновский.

Положение становилось безвыходным. И я решил осуществить вариант, который обычно на студии не практикуется. Я собрал съемочную группу и выехал в Ленинград, чтобы снять кинопробы Смоктуновского там, поступив согласно поговорке: «Если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе».

Несколько дней я репетировал с Иннокентием Михайловичем. И хотя он казался замученным, очень уставшим, хотя мысли его были заняты другим, я сразу убедился, что он создан для роли Деточкина: он странен и естествен в одно и то же время.

Наконец мы улучшили момент и сняли кинопробу. Кинопроба получилась не очень хорошая. Сказалась усталость артиста и то, что вся творческая энергия Смоктуновского была сосредоточена на другой роли. И тем не менее удалось достичь главного: я безоговорочно верил этому персонажу!

Мы вернулись в Москву и занялись подбором актерского ансамбля. Но тут неожиданно из Ленинграда пришла телеграмма: «К сожалению, сниматься не могу, врачи настаивают на длительном отдыхе. Пожалуйста, сохраните желание работать вместе в другом фильме, будущем. Желаю успеха, уважением Смоктуновский».

В съемочной группе началась паника. Все единодушно хотели, чтобы роль Деточкина играл Смоктуновский. Но актер болен, а съемочный период нельзя ни сдвинуть, ни отложить. Что делать? Стали искать другого исполнителя.

Мы пробовали Леонида Куравлева. Он оказался достоверен, правдив, но в нем не хватало странности, не было эдакого легкого сдвига мозгов, что ли.

Пробовали мы и Олега Ефремова. Он очень хорошо сыграл сцену, но, увидев его в роли Деточкина на экране, наш художник Борис Немечек сказал; «Товарищи, это же волк в овечьей шкуре!»

И действительно, Олег Ефремов изображал этот персонаж, а не был им. Сквозь мягкость, добросердечие и наивность, прекрасно сыгранные артистом, проглядывал волевой, железный человек. И тогда мы приехали к нему в театр «Современник», которым он

руководил, и предложили без пробы роль Максима Подберезовикова, следователя, антагониста Деточкина. Я до сих пор вспоминаю этот разговор с огромной симпатией и уважением к Ефремову. Без малейшей амбиции согласился он на наше предложение, хотя ему очень хотелось сыграть Деточкина,

Олег Ефремов идеально подходил для роли Подберезовикова. С одной стороны, его актерской индивидуальности присущи черты, которые положено иметь следователю, то есть стальной взгляд, решительная походка, уверенность жеста, волевое лицо. С другой стороны, в актере присутствовала самоирония, позволявшая ему играть как бы не всерьез, подчеркивая легкую снисходительность по отношению к своему персонажу. Кроме того, Олег Ефремов – актер обаятельный и сердечный. Все это было очень важно для замысла.

Обычно когда зритель смотрит или читает детектив, он сопереживает или благородному следователю (скажем, Шерлоку Холмсу), или благородному преступнику (скажем, Робин Гуду). Мне же хотелось, чтобы симпатии зрителя были поровну поделены между тем, кого ищут, и тем, кто ищет. Ведь и преследуемый, и преследователь в данном случае являются, по существу, жертвами ситуации. Несмотря на то, что один носит мундир, а другой мундира не носит и, казалось, находятся в разных лагерях, оба героя глубоко порядочны, полны добра к окружающим, благородны. Поэтому фактически они принадлежат к одному лагерю. По своей человеческой сути они очень близки.

Образ Максима Подберезовикова имеет в картине как бы своего двойника, свое философское и нравственное продолжение. Когда Деточкин на ворованной «Волге» уезжает ее продавать, Подберезовикова в этом эпизоде как бы подменяет ординарный орудовский милиционер на шоссе. (Эту роль сыграл великолепный актер Георгий Жженов.) Автоинспектор оказывается в положении, сходном со следователем. Когда инспектор говорит: «А мы с тобой вместе делаем общее дело – ты по-своему, я по-своему», – он даже не подозревает, насколько прав. В конце погони милиционер

спрашивает: «А чего ты от меня удирал?» И Деточкин отвечает: «Привычка! Ты догоняешь, я удираю». Страж порядка улыбается и говорит: «И у меня привычка! Ты удираешь, я догоняю».

Этим диалогом мы хотели подчеркнуть тему общности людей. Мы стремились рассказать о том, что людей соединяет, а не разъединяет. И Брагинскому, и мне кажется, что в искусстве интереснее находить нити, связывающие людей, а не границы, разделяющие их. Это труднее, зато зритель и читатель всегда откликаются более благодарно, чем тогда, когда им показывают ненависть, злобу, жестокость.

Итак, мы нашли следователя, но героя у нас по-прежнему не было. Мы пробовали еще ряд артистов, но все они не подходили. И тогда я решился еще на одну попытку...

...Когда я вышел из «Красной стрелы» на площадь перед Московским вокзалом в Ленинграде, шел проливной дождь. Я позвонил Смоктуновскому домой, но к телефону никто не подошел. На «Ленфильме» в группе «На одной планете» мне сказали, что Иннокентий Михайлович болен и живет на даче, в ста километрах от города.

На всякий случай еще в Москве я запасся рисуночком, как проехать к нему на дачу. И вот я взял такси и отправился в сторону Финляндии.

После долгих поисков по дорогам, где машина увязала в грязи, я подъехал к дачному поселку, и какой-то мальчик указал на дом Смоктуновского.

Когда я вошел, Иннокентий Михайлович спал. Шум разбудил его. Он открыл глаза и увидел в проеме дверей толстого человека в плаще, с которого стекала вода. Меньше всего он ожидал увидеть в этот момент у себя в доме именно меня. Он не поверил своим глазам, но это не было кошмарным сном, а, как он потом говорил, оказалось кошмарной действительностью.

На Смоктуновского, конечно, произвело впечатление, что режиссер приехал так далеко в скверную погоду и нашел его в этом

заброшенном месте. Ему нравилась роль Деточкина, ему действительно хотелось ее сыграть, но чувствовал он себя больным и поэтому снова долго отказывался. Я уговаривал как мог. Я обещал перенести действие фильма из Москвы в Ленинград. Обещал ему царские условия для работы. Я не скупился на посулы.

Я и впрямь по мере возможности собирался облегчить ему жизнь. Иннокентий Михайлович был нездоров и очень переутомлен.

Вернулась из магазина его жена и, увидев меня, не сказала ни одного приветливого слова. Она молча жарила яичницу – нужно было накормить гостя, но всем своим видом выказывала явно неодобрительное ко мне отношение.

Она не вмешивалась в разговор. Но те презрительные взгляды, которыми она обдавала мужа, убедительно показывали, что если он даст согласие на съемку, она будет считать его полным ничтожеством. То, что меня накормили яичницей, оказалось, конечно, ошибкой со стороны хозяйки дома. Я подкрепился и решил про себя, что не уйду, пока не вырву согласия. Отступить мне было некуда.

Наконец Иннокентий Михайлович сдался и сказал: «Ну, ладно, хорошо, вот где-то в конце августа я кончу эту картину. Мне нужно несколько дней, чтобы прийти в себя, и я приеду».

Я сказал:

– Хорошо, Кеша, спасибо, но после твоей телеграммы с отказом мне никто не поверит, что ты согласен. Телеграмма – это документ, и я должен противопоставить ей другой документ. Я должен показать дирекции студии бумагу. Поэтому пиши расписку с обещанием, что сыграешь Деточкина.

Это был беспрецедентный случай – режиссер взял с актера расписку, что он будет сниматься! До сих пор в архиве в папке фильма «Берегись автомобиля» вместе с приказами, сметами и календарными планами лежит расписка, в которой написано: «Я, Иннокентий Михайлович Смоктуновский, обязуюсь не позже 20

августа приехать в Москву и приступить к съемкам в роли Деточкина в фильме «Берегись автомобиля».

Так я нашел героя будущей картины.

Лучший выбор на роль Деточкина трудно было сделать при всем желании. В кино довольно часто случается, что на роль драматическую режиссер вдруг приглашает актера, известного своим комедийным талантом. Скажем, режиссер Стэнли Крамер иногда практикует подобные вещи. Есть более близкий нам пример: «Когда деревья были большими» Льва Кулиджанова. Там драматическую роль играл цирковой клоун Юрий Никулин. Помню, как в первых кадрах это озадачивало. А потом все вставало на свои места, выбор актера казался безукоризненно логичным и строго закономерным. Своеобразная актерская индивидуальность Никулина не просто проиллюстрировала режиссерский замысел, но углубила его, в чем-то освежила, остранила мысль.

На комедийную роль приглашать драматического актера принято гораздо реже. Тем не менее, я сделал это с меньшей дозой колебаний и сомнений, чем сам артист, соглашаясь на мое предложение.

Иннокентий Михайлович все время волновался: будет ли он смешон? Но смех – почти всегда итог, а перед этим должны быть действие, процесс и мысль. Поэтому мне важно было, чтобы актер был точен и достоверен. И тогда, я это знал наверняка, эффект будет комичным или трагичным, или, еще лучше, трагикомичным.

Смоктуновский отдал картине свой редкий актерский талант и нечто большее: он пришел на экран сам. Его своеобразная человеческая индивидуальность дала тот эффект остранения характера Деточкина, какого я мог только желать. Этого невозможно было добиться никакими актерскими приемами, уловками.

В моих предыдущих фильмах эксцентрика была на поверхности. То были комедии эксцентрических положений и ситуаций. Выходить с честью из них – занятие хотя и хлопотливое, но не слишком трудное. В «Человеке ниоткуда» уже есть попытка загнать

эксцентрику в глубь характера. Но она не вполне удалась, там все-таки больше эксцентричен персонаж, чем характер. Поэтому актеру достаточно пройтись на руках по мостовой, чтобы прослыть чудаком.

В картине же «Берегись автомобиля» эксцентризм ушел в подтекст ситуаций и характеров, и только изредка проступает на поверхности, например, в эпизоде автомобильных гонок.

Естественно, перед Смоктуновским стояла задача другого масштаба. Вот тут мы и положились на него не только как на великолепного артиста, но и как на самобытного человека.

В картине есть эпизод, где Деточкин в который раз пытается безуспешно угнать машину Семицветова среди бела дня. И все ему что-то мешает: то машина перегородила дорогу, то пристал какой-то гражданин – подвези его на вокзал.

И тут по сценарию наш герой врал с три короба, чтобы надоедливый мужчина отстал. В картине Деточкин не врет, он говорит правду. Это сам Смоктуновский восстал против лжи своего героя. Он воспротивился вранью, следуя не только логике характера Деточкина, но, пожалуй, и своего собственного. Лгать было тяжело прежде всего ему самому. Но как много прибавил в своей убедительности образ Деточкина! Он выкладывает этому гражданину все как есть: что машина эта не его, что он хочет ее угнать, что его собеседник может попасть в неприятную историю. Вот так обернулась неожиданной стороной душевная цельность исполнителя, которая обогатила тем самым и душевную цельность персонажа. Это и есть эксцентрический поворот характера, и он был сделан усилием актера.

Вообще, наиболее плодотворная форма сотрудничества актера и режиссера – это диалог. Монолог только актера или только режиссера может быть внешне эффектен, но всегда обедняет фильм. Интересно, если мысль в движении. Сложилось стереотипное суждение, что режиссер и актер взаимно счастливы, когда один задумал, а другой в точности все выполнил. Как мне кажется, надо, чтобы один подумал и другой подумал – каждый по-своему. Может

быть, лучше, когда каждый из них думает наоборот. Замысел нужно время от времени опрокидывать, если надеешься прийти к интересному художественному итогу.

Участие в главной роли Иннокентия Смоктуновского потребовало особенно тщательного подбора актерского состава фильма. Речь шла именно о том, чтобы создать ансамбль, единый по манере, стилю и мастерству.

Объединение в одной комедии таких разных актерских индивидуальностей, как сатирический Анатолий Папанов, рациональный Олег Ефремов, комедийная Ольга Аросева, гротесковый Андрей Миронов, правдивый Георгий Жженов, реалистическая Любовь Добржанская, эксцентрический Евгений Евстигнеев, было задачей нелегкой.

Надо сказать, что работать с прекрасными артистами – радостно и творчески интересно, хотя мне иногда приходилось выступать в роли кучера, чья телега была запряжена лебедем, раком и щукой. Здесь требовалась железная твердость, чтобы ввести актерский коллектив в единое русло интонации фильма. Мне помогло то, что мы с Брагинским написали не только сценарий, но и повесть.

Повесть построена как детектив, но детектив комический, пародийный. Ироническая интонация повести перешла в фильм и явилась, как мне кажется, тем цементом, который скреплял столь несхожие актерские индивидуальности.

Но фильм несколько отличается от повести. Различие не в изменении ситуации или характеров персонажей. Разница заключается в том, что фильм грустнее, чем повесть. Повесть откровенно сатирична и юмористична. В фильме к этим качествам добавляется еще и грусть. Зритель не только смеялся, но и печалился. Мы хотели создать трагикомедию, потому что, как мне кажется, этот жанр наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, сплетение в ней смешного и грустного...

Когда сюжет крепко сбит и хорошо выверен, можно позволить себе и некоторую «десюжетизацию» уже в процессе съемок. Так мы

иногда разрешали себе нарушить драматургическую симметрию. Персонаж, который у нас появлялся в начальных кадрах, не обязан был присутствовать в заключительных, как это задумывалось по сценарию.

Сама манера съемки, ее приемы были из тех, которыми пользуются кинематографисты, когда хотят застать «жизнь врасплох». Операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев остро чувствуют современность. Вместе с художником Борисом Немечком они старались создать подлинную, неприкрашенную среду, в которой протекало действие. В фильме минимальное количество павильонных объектов, работали, в основном, на натуре, даже тогда, когда, казалось, было проще этого не делать. Например, комиссионный магазин. Менее хлопотно было бы построить его в павильоне, чем разместить аппаратуру и снимать в магазине натуральном. И тем не менее, убежден, что сделали мы это не напрасно. Всамделишность «комиссионки», реальность и достоверность интерьера, живой ритм жизни улицы за окнами – это было нам прежде всего нужно. Поэтому мы иногда снимали скрытой камерой.

Или эпизод погони. Конечно, он целиком, от первого до последнего кадра, поставлен. Но там почти документально убедительна игра Смоктуновского и Жженова. Никаких комических эффектов они себе не позволяют, абсолютное и полное следование жизненным интонациям.

Словом, фантастичность сюжета мы стремились искупить реальностью его течения. Не для того, чтобы ввести кого-то в заблуждение относительно выдуманности истории и героев. Меньше всего у нас было в мыслях, чтобы Деточкина приняли настолько всерьез, что ему захотели бы подражать. Сам сюжет, по-моему, не оставляет сомнений относительно целесообразности робингудовской деятельности героя. Ведь, наказав одного жулика, он продает ворованные машины, а ворованную машину купит обязательно тоже жулик. Честный человек не станет покупать

украденную машину. И вся его деятельность, в конечном итоге, ни больше, ни меньше, как переливание из пустого в порожнее. Но показ этой, казалось бы, бессмысленной деятельности нашего героя все-таки имел смысл. Он заставлял зрителя задуматься о сложных процессах, протекающих в недрах нашего общества.

Проблемные комедии, как и проблемные драмы, рождаются в тех случаях, когда художник стремится не уйти от реальных жизненных противоречий, а пытается разобраться в них. Я надеюсь, читателю ясно, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно. Это уж зависит от того, что рациональнее, а также от наклонностей автора. Но и в том и в другом случае конфликт необходимо заострять, а не притуплять и не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный итог работы.

Думаю, тезис о том, что искусство влияет на жизнь и изменяет ее, несколько преувеличен. Я не верю, что дурака можно перевоспитать в умного, осмеяв его. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Огурцову, стало меньше после «Карнавальной ночи». По моему убеждению, художник должен апеллировать не к совести бесчестного человека, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака, он должен адресоваться к чувству юмора умного, душевного человека. Пародийный образ руководителя народного театра из «Берегись автомобиля» не убьет наповал его жизненный прототип, но, надеюсь, поможет другим увидеть его таким, каков он есть на самом деле.

Тот идейный спекулянт, которого играет Папанов, не разбудит совести у реальных спекулянтов, но, может быть, углубит представление о них. На недобрых людей не только важно указать пальцем – важно их и обезвредить. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев, спесивых бюрократов. Но комедия может подтрунивать и над слабостями, прегрешениями

славных и добрых людей. И тут приходится слышать упреки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеетесь над ним? Но дело в том, что в дурацкое положение можно поставить именно умного человека, потому что дурак находится в нем всю жизнь.

## Литературные и прочие зигзаги

Прежде чем написать сценарий комедии «Зигзаг удачи», мы с Брагинским пустились по проторенной дорожке. Мы сначала сочинили повесть, опубликовали ее в журнале «Наш современник», а после этого, сделав сценарий, предложили его «Мосфильму».

Нас частенько спрашивают: «А как же вы пишете вместе? Наверное, вдвоем сочинять значительно труднее, чем в одиночку? Кроме того, литературное творчество очень индивидуальный, очень личный процесс, как вы находите общий язык в прямом и в переносном смысле?»

С самого начала работы мы, как и всякая уважающая себя организация, приняли устав. Пункт первый – полное равноправие во всем. Вплоть до того, что работаем по очереди – день у одного, день у другого. Если один приезжал к другому дважды, другой должен отработать и тоже приехать дважды. Затем от Совета Безопасности ООН мы позаимствовали право «вето». Если одному из нас не нравится реплика, эпизод, сюжетный ход, даже отдельное слово, он накладывает «вето», и другой не смеет спорить. Это очень важно для экономии времени и, кроме того, в текст попадает только то, что устраивает обоих.

Правило «вето» действует по сегодняшний день, ликвидируя на корню конфликты. Благодаря ему мы за пятнадцать лет совместной работы ни разу не поссорились. У нас еще все впереди.

Третье правило нашего устава – писать всегда сообща. Находясь напротив друг друга.

Если говорить о технической стороне работы – кто же именно водит пером, то дело обстоит так: у Брагинского в кабинете один диван, у меня в кабинете тоже один. Очень важно первому занять ложе. Тогда другой не имеет возможности лечь – некуда! И писать приходится тому, кто сидит. Всем понятно, что писать лежа неудобно!..

Надо сказать, что встреча с Эмилем Брагинским, создание прозы, которая предшествовала постановке фильмов, сыграли в моей творческой судьбе поворотное значение. Если до этого я был режиссером, который воплощал на экране чужие идеи, сюжеты, характеры, то, начиная с «Берегись автомобиля», я стал режиссером-автором...

В основу «Зигзага удачи» лег действительный случай, рассказанный нам приятелем. Один сборщик членских взносов регулярно занимал деньги у профсоюзной кассы. На эти деньги он покупал облигации трехпроцентного выигрышного займа. Если облигации не выигрывали, он их продавал, а деньги возвращал в профсоюзную кассу. Если же облигация выигрывала, он брал выигрыш себе, опять-таки возвращая нетронутыми профсоюзные деньги, и все оставалось шито-крыто. Эта история послужила толчком для сюжета. Казус, на котором построена фабула «Зигзага удачи», заключался в том, что человек купил облигацию, а на нее пал выигрыш в десять тысяч рублей. Однако облигация приобретена на членские взносы всего коллектива фотографии «Современник». Так кому же принадлежит выигрыш? Тому, кто купил облигацию, или всем пайщикам, внесшим членские взносы? Эта дилемма и становится пружиной драматических и комедийных событий в повести и фильме «Зигзаг удачи».

«Давно известно, что деньги портят человека. Но отсутствие денег портит его еще больше», – говорит диктор, комментирующий действие фильма. «Зигзаг удачи» рассказывает о том, как деньги делают славных людей злыми и алчными. И как все-таки чувство локтя, товарищества, коллективизма в конце концов побеждает, и наши герои оказываются выше страсти к золотому тельцу.

«Зигзаг удачи» – пожалуй, наиболее сатирическая из моих картин. Поэтому мне еще раз хочется ненадолго вернуться к размышлению о сатире.

Критики иногда упрекали меня в недостаточной злости к некоторым персонажам моих фильмов. Я с ними согласен. К целому

ряду своих героев я не отношусь однозначно, не испытываю к ним, скажем, только чувства ненависти или презрения. Мне всегда казалось, что интересно найти в отрицательном образе его правду, выяснить, как «он дошел до жизни такой», понять не только его недостатки, но и достоинства, то есть сделать действующее лицо более стереоскопичным, объемным. Ведь еще Станиславский сказал: «Играя злого – ищи, где он добрый». Поэтому в каждом сатирическом персонаже, который я высмеиваю, я ищу что-то человеческое, хорошее, подчас грустное.

Не скрою, вначале такого рода отношение к отрицательным героям возникало произвольно, интуитивно. Но уже в «Дайте жалобную книгу!», показывая ресторанную певицу – неталантливую, старую женщину, поющую романсы о молодости и любви, я специально добивался, чтобы непременно ощущалась также и ее жизненная неустроенность. За то, что она поет, ее за ширмой ресторанной эстрады бесплатно кормят. Во время еды она читает бюллетень по обмену жилплощади. И зритель понимает, что биография этой молодящейся женщины, которую играет Рина Зеленая, явно не состоялась и что несмотря на нарядное платье с блестками, живет она трудно и зарабатывает немного.

Мне хотелось, чтобы и по отношению к официантке-хамке из того же фильма (ее роль исполняла Т. Гаврилова) зритель испытывал двойственное чувство, – не только отвращение, но и сочувствие к ее неблагодарной работе, к ее несложившейся жизни.

В «Берегись автомобиля» подполковник в отставке Сокол-Кружкин спекулирует клубникой и в то же время убежденно декламирует правильные, замечательные лозунги. Он не понимает, что его поступки не соответствуют прекрасным словам, которые он же произносит вслух. И тем не менее, этот персонаж в своей глупой демагогичности, прямолинейном простодушии не вызывает ненависти. Ведь когда он кричит на суде «Свободу Юрию Деточкину!», то делает это вполне искренне.

Но есть тип персонажей, к которым и я отношусь без малейшей доли сочувствия. Это, как правило, преуспевающие накопители. Например, чета Семицветовых (в исполнении Т. Гавриловой и А. Миронова) и их друзья, гуляющие у них на вечеринке из «Берегись автомобиля». Семицветов – молодой специалист с высшим образованием, человек вроде бы просвещенный и современный. Но по сути своей он махровый мещанин, озабоченный лишь тем, чтобы благоденствовать в мирке собственности и приобретательства. Когда мадам Семицветова покупает волчий капкан, чтобы не угнали ее новую «Волгу», она сладострастно оглядывает страшную железную ловушку и восклицает: «Прелесть!» – как будто увидела на прилавке ГУМа модную тряпку. Лично я воспринимал эту пару как нравственных чудовищ и сделал все для того, чтобы мое ожесточение к ним передалось зрителю.

Что же касается героев «Зигзага удачи», то отношение к ним у меня было сложное. Персонажи фильма – люди небольшого достатка. С каждым из них происходила история, которая для успешного ее разрешения нуждалась в наличии денег. Например, у директора фотографии – десять человек детей. Ему требовались средства, чтобы одеть, обуть и прокормить многочисленную ораву. Фотографу Орешникову надоело щелкать фотографии на паспорта и удостоверения, ему хотелось снимать «поток жизни» для толстых газет и тонких журналов. Он мечтал приобрести замечательную фотокамеру, а денег на ее покупку не хватало. Или Алевтина, дурнушка, давно потерявшая надежду выйти замуж или стать объектом мужского внимания. Ей казалось, что стоит ей одеться модно, элегантно, как она уложит на лопатки все мужское население города.

Нам было интересно проследить, как эти славные люди теряли чувство порядочности и чести. Как деньги заставляют их идти на некрасивые поступки. И вместе с тем все они вызывали у меня симпатию – ведь ни один из них не был виноват в случившемся. Деньги пробудили мечту, появилась возможность выбиться из

будничного существования. До этого момента наши герои честно жили, трудились добросовестно. И вдруг произошло событие, на время выведшее их из обычного состояния. И все-таки они смогли подавить в себе нездоровые инстинкты и остаться порядочными людьми.

Я не хочу сказать, что оправдываю их. Нет, просто зритель должен был понять сложные взаимосвязи этой ситуации и не только осуждать действующих лиц, но одновременно и проникаться к ним сочувствием...

Музыка к «Зигзагу удачи» принадлежит композитору Андрею Петрову, с которым я работаю в кино, начиная с фильма «Берегись автомобиля». В моих ранних картинах было много песен, танцев, их отличала большая насыщенность музыкальным материалом. А в «Берегись автомобиля», «Зигзаге удачи» и «Стариках-разбойниках» песен нет совсем. И музыки стало значительно меньше. Кажется, что я увел ее на второй план. На самом деле это не так. Музыка из внешнего фактора превратилась в один из голосов режиссерской палитры, в которую входят и изображение, и актерская игра, и драматургия. Музыка проникла в ткань картин более глубоко, более органично. В комедии «Берегись автомобиля» музыка Андрея Петрова несет в себе грусть, как бы раскрывает неустроенную, мятущуюся душу Деточкина и делает картину не только смешной, но и печальной.

В «Зигзаге удачи» старомодный, окраинный вальс окрашивает все особым ароматом, внося в фильм, с одной стороны, новогоднее настроение, а с другой – какую-то щемящую ноту. Главная тема одновременно и иронична, и печальна, и, как все созданное Петровым, мелодична. Эта музыкальная тема обогащает картину, увлекает за собой изображение, чеканит комедийный ритм. Сотрудничество с Андреем Петровым стало для меня новым шагом в работе над музыкой в кино...

В фильме «Зигзаг удачи» не было того героя, который мне особенно дорог и который, если взглянуть на предыдущие мои

работы, постепенно выкристаллизовывался. Этот герой, любимый мною, – герой положительный. В «Карнавальная ночь» – Лена и Гриша. В «Девушке без адреса» – смешная и наивная девушка Катя Иванова, во все совавшая свой нос, непримиримая, всегда готовая помочь окружающим. Следом за Катей Ивановой, фигурой вполне реалистической, на экране появился эксцентрический Чудак-тапи, выдуманное существо, в котором черты детскости, наивности и чистоты проявились более отчетливо. От Чудака прямая тропинка ведет к Юрию Деточкину.

Этому моему любимому герою, идущему из фильма в фильм, всегда присущи бескорыстие и наивность. У него свое мерило ценностей. Его критерии подчас непонятны окружающим. Этот герой не умеет приноравливаться к обстоятельствам и частенько оказывается среди тех, кого именуют неудачниками. Однако сам он никогда не чувствует себя ущербным или несчастным. Он очень коммуникабелен, всегда открыт для добра, чуток к людскому горю. Он доброжелателен и снисходителен. Он никогда не навязывает своих моральных принципов. Он просто живет по собственным законам, они для него естественны, как воздух.

Этот герой является персонажем комедии и поэтому часто попадает в нелепые, смешные ситуации, в которые нормальный человек попасть бы не смог.

И доктор Лукашин из пьесы «С легким паром!», и экономист Новосельцев из пьесы «Сослуживцы», по существу, различные модификации одного и того же человеческого типа.

В пьесе «С легким паром!» Евгений Лукашин накануне Нового года оказывается в другом городе и в чужой квартире. Он принимает эту квартиру за свою, потому что и дом, и планировка, и мебель, и даже замок в двери точно такие же, как в его собственном доме. Мы стремились, чтобы за анекдотической историей вставала мысль о стандартизации нашей жизни, начиная со строительства одинаковых жилищ и кончая стереотипностью мышления. И хотя мораль здесь не доминирует, она возникает из самого действия. Мы не пишем

мораль, так сказать, курсивом, но тем не менее, именно против всех и всяческих стандартов в жизни и направлен гражданский пафос нашей комедии.

Во второй нашей пьесе – «Сослуживцы» – рассказывается о том, как забитый, затюканный жизнью экономист Новосельцев, получающий небольшую зарплату и обладающий, как он сам про себя говорит, заурядной внешностью, пускается в рискованную авантюру: чтобы стать начальником отдела и получить прибавку в жалованье, он начинает ухаживать за немолодой и некрасивой начальницей по прозвищу «Мымра». Постепенно Новосельцев открывает в ней человека. Рассудочное, корыстное ухаживание перерастает в любовь. Замкнутая женщина сбрасывает с себя защитную маску «сухаря», за которой скрывалась нежная и трепетная душа.

«Сослуживцы» – это пьеса о том, что нужно внимательно и пристально вглядываться в человека, постараться увидеть в нем то, чего раньше не замечали; что никогда не надо торопиться с выводами, судить по внешности, спешить выносить человеку приговор.

Этой же темы касалась наша с Брагинским повесть, а затем и снятый по ней фильм «Старики-разбойники» с Юрием Никулиным, Евгением Евстигнеевым и Ольгой Аросевой в главных ролях.

В основе сюжета опять лежит парадоксальная ситуация: следователя Мячикова удаляют на пенсию, потому что на его место хотят посадить «нужного» человека. Но от Мячикова скрывают подлинную причину и заверяют, что его отправляют на пенсию только потому, что подошел возраст и он стал плохо работать. Мячиков наивно мечтает раскрыть крупное преступление и тем самым доказать, что «есть еще порох в пороховницах».

У друга Мячикова – инженера Воробьева, напористого, энергичного, рождается дерзкий план: он, Воробьев, совершит «преступление века», а следователь Мячиков раскроет его, и тогда всем станет ясно, как нужен Мячиков на своем месте.

После целого ряда вариантов друзья останавливаются на том, что Воробьев украдет из музея шедевр Рембрандта, а Мячиков найдет картину и вернет ее музею.

«Гениальный по смелости» план кражи Рембрандта стариками-разбойниками был осуществлен, но, увы, исчезновение рембрандтовского шедевра из музейной экспозиции просто никто не заметил. И тогда честным старикам-разбойникам приходится водружать шедевр на место. Друзья вынуждены придумывать новое «преступление века», чтобы все-таки совершить его, а затем раскрыть и тем самым доказать незаменимость Мячикова.

Финал картины – грустный. Огромные усилия и энергия этих старых людей, ушедшие на доказательство того, что они еще способны на многое, оказались затраченными впустую, – никто ничего не заметил, никто ничего не понял...

Картина была встречена разноречиво. Некоторые зрители не приняли условности хода, парадоксальности ситуации и оценили картину примерно так: «Мол, раз Мячиков плохой следователь, раз он не может справиться – значит, туда ему и дорога, значит, пора ему на пенсию».

Для нас же смысл картины заключался в том, что к людям надо относиться бережно. Ведь в каждом человеке можно найти нечто индивидуальное, обнаружить богатый интересный мир, и нет людей, которых разрешалось бы мимоходом обидеть, выставить с работы, выдворить из активной жизни.

Мне приходилось слышать, что в наших фильмах и пьесах есть некий рождественский элемент. Я не хочу с этим спорить. Я считаю, что утешать человека – дело хорошее, а еще лучше помогать ему. Искусство должно помогать – и в особенности человеку слабому, мягкому, скромному. Ведь сильный сам справится с трудностями, сам о себе позаботится...

«Старики-разбойники» – картина именно о таком незащищенном человеке, об оскорбленном человеческом достоинстве... Но, очевидно, раз не все это поняли, значит, какие-то ошибки допущены

и нами, как драматургами, и мною, как режиссером. Может быть, второе преступление друзей-разбойников нужно было придумать иначе, не повторяя драматургического хода первой половины фильма. А может, сыграли роль неточно расставленные акценты смешного и грустного. Печальных ноток, ощущения безысходности в конце фильма оказалось, наверное, больше, чем выдерживал комедийный жанр. Ведь первые две трети картины воспринимались как чистая комедия, а последняя ее треть постепенно переходила в драму. Возможно, ошибка заключалась именно в этом...

## Итальянцы в России, русские в Италии

Вскоре после войны на наших экранах появились очаровательные итальянские персонажи: трогательные мошенники, наивные полицейские, плутоватые адвокаты, крикливые жены, пронырливые дети, симпатичные вагоновожатые, отчаявшиеся похитители велосипедов, озорные бедняки, крестьяне-тугодумы, ловкие браконьеры и бескорыстные учителя. Шумные, бранчливые, экспансивные, многословные итальянки и итальянцы боролись за кусок хлеба, за место под солнцем, за любовь. Они шли по дорогам надежды, привлекая к себе сердца зрителей.

Для меня неореализм стал откровением, открытием нового содержания в искусстве. Мне бесконечно нравились фильмы итальянских мастеров – они светились любовью и сочувствием к людям.

Не скрою, нам с Эмилем Брагинским хотелось поработать с итальянцами. И хотя нас никто об этом не просил, мы в семидесятом году сочинили заявку на сценарий комедийного фильма для совместной советско-итальянской постановки. Заявка называлась «Спагетти по-русски». (О фильме «Невероятные приключения итальянцев в России» я хочу рассказать более подробно. Этот фильм – совместная постановка с итальянскими кинематографистами. Во время написания сценария, подготовки и производства картины возникало множество любопытнейших проблем, явлений, событий, которые не встречаются в нашей обычной практике.)

Однако заявка в Кинокомитете не понравилась. Затея была похоронена, и мы забыли о ней раз и навсегда.

Но тут надо упомянуть об одном обстоятельстве, способствовавшем реализации нашего замысла. После постановки боевика «Ватерлоо» фирма «Дино де Лаурентис» осталась должна «Мосфильму» кругленькую сумму с большим количеством нулей. Хозяева фирмы не торопились отдавать эти деньги. «Дело в том, –

говорили они, – что банк уже закрыл счет фильма «Ватерлоо». Для того чтобы вернуть долг, нам нужно затеять новую совместную постановку с «Мосфильмом». И фирма предложила сделать комедию, не сложную в постановочном смысле. «Мосфильм» был полон желанием сотрудничества (да и деньги надо «выручать»), поэтому предложение фирмы приняли.

Заявку «Спагетти по-русски» извлекли на свет божий. За это время в Комитете сменилось руководство, и теперь к нашему замыслу отнеслись благожелательно. Нам предложили немедленно приступить к созданию комедии совместно с фирмой «Дино де Лаурентис».

Из Италии приехали два автора – Франко Каstellано и Джузеппе Пиполо. Это были два красавца баскетбольного двухметрового роста, похожие, скорее, на киногероев, чем на сценаристов. Симпатичные, приветливые, обаятельные. С советской стороны над сценарием работали маленький Эмиль Брагинский и толстый Эльдар Рязанов. Внешние данные были явно в пользу итальянцев. Перед нами встала задача компенсировать это неравенство.

Итальянские коллеги еще в Риме прочитали наше либретто и, как творческие личности, конечно, с ним не согласились. Они привезли в Москву свой вариант.

И вот две пары сценаристов, которые никогда не были знакомы друг с другом ни лично, ни по фильмам, взялись за дело.

Нам – Брагинскому и мне – хотелось сочинить такой сценарий, который продолжал бы традицию фильмов «Полицейские и воры» или «Берегись автомобиля». Мы мечтали, чтобы роль Джузеппе, многодетного мошенника, исполнил Альберто Сорди, а роль милиционера Васильева сыграл бы Иннокентий Смоктуновский.

Мы намеревались рассказать о двух героях, у которых нет ничего общего: один мошенник, другой – страж закона, один итальянец, другой – русский; рассказать, как после целого ряда приключений они постепенно становятся друзьями.

Однако нашим соавторам такая установка казалась устаревшей и сентиментальной. Им виделась история более жесткая, трюковая, и в общем-то лишенная какой бы то ни было социальной основы. Они хотели создать веселую коммерческую ленту. Кроме этого, главного, разногласия, выявилось и бесчисленное множество других.

За неделю пребывания Франко и Джузеппе в Москве нам удалось совместными усилиями разрушить как нашу, так и их заявку. Когда наступило время расставания, мы с Брагинским обещали, что напишем новую и привезем ее в Рим.

Итак, итальянцы уехали, а мы принялись переделывать либретто сценария...

Через два месяца мы прибыли в Рим. На следующий же день предстояла встреча с главой фирмы – Дино де Лаурентисом. Его фирма является в Италии одним из известных кинематографических предприятий. Здесь Федерико Феллини поставил «Ночи Кабирии» и «Дорогу». В фирме Дино де Лаурентиса создавали фильмы почти все знаменитые итальянские режиссеры.

Нам было интересно увидеться с Дино де Лаурентисом. Я лично никогда не имел дел с настоящим, живым капиталистом.

И вот мы входим в роскошный особняк, шествуем мимо швейцара и упираемся в витрину, уставленную всевозможными кинематографическими призами, завоеванными фирмой. Здесь и «Оскары», и «Премии Донателло», и Золотые, Серебряные, Бронзовые львы св. Марка.

Пройдя таким образом соответствующую психологическую подготовку, мы – Э. Брагинский, директор картины К. Агаджанов и я – попадаем в кабинет Дино де Лаурентиса.

Хозяин сидел, положив ноги на стол. На подошве одного из ботинок была выбита медью цифра «42» – размер его обуви.

Кабинет роскошный, огромный. Под ногами шкура белого медведя, на стенах абстрактная живопись и фотографии членов семьи патрона.

При нашем появлении глава фирмы не встал, не поздоровался, не пожал нам руки. Он сказал только:

– Ну, в чем дело? Зачем вы сюда приехали? Что вам здесь надо? Кто вас сюда звал?

С этой «ласковой» встречи, можно сказать, и началась наша работа над совместной постановкой.

– Я не допущу, – сказал я, чувствуя за спиной 250 миллионов соотечественников, – чтобы с нами разговаривали подобным образом. Я требую немедленно сменить тон, иначе мы встанем и уйдем. Мы приехали работать над картиной по приглашению вашего брата и заместителя Луиджи де Лаурентиса. И наверняка не без вашего ведома. Если этот фильм вас не интересует, мы завтра же улетим обратно.

Тут Дино переключил свою злость с нас на брата. И в течение двадцати минут между родственниками шла перебранка. Чувствовалось, что в выражениях не стеснялся ни тот, ни другой.

Наконец шум начал стихать, и Дино заявил:

– Оставьте мне то, что вы написали, я прочту, и завтра мы поговорим.

Мы оставили нашу заявку и ушли.

На следующий день нас снова пригласили в кабинет Дино де Лаурентиса, и босс сообщил:

– Прочел я! Все, что вы сочинили – мур! Итальянский зритель на вашу галиматью не пойдет. Меня это совершенно не интересует. Мне нужен фильм-погоня. Вроде «Безумного, безумного мира». Если вы это сделаете, мы с вами сработаемся. А если будете гнуть свою сентиментальную, старомодную линию, мы с вами сотрудничать не станем. Единственное, что мне нравится в либретто – история с живым львом. Только это я бы на вашем месте и сохранил!

Когда мы вернулись в гостиницу, то, конечно, устроили совещание. Положение было дурацкое. Я бушевал. Кричал, что не хочу делать трюковую комедию, что фильм-погоня меня не интересует, что нас встретили оскорбительно, что я хочу обратно в Москву!..

Но это были эмоции... Во-первых, мы приехали в Италию именно для того, чтобы найти общий язык с партнерами. Во-вторых, было подписано соглашение о совместной постановке. А в соглашении не указывалось, в каком именно жанре должен сниматься будущий фильм. В-третьих, нельзя забывать о деньгах, которые фирма оставалась должна «Мосфильму».

То, что нам с Брагинским не хотелось сочинять эксцентрическую комедию, а итальянскому боссу казалось, что именно в этом жанре он соберет больше всего денежек, было противоречием неразрешимым. Существовало два выхода. Или уехать в Москву, или попробовать выдумать новую заявку. Если мы уедем, то пойдут насмарку долгие предварительные переговоры, мы подведем студию, заведем отношения с итальянцами в тупик.

Стало ясно, что нужно отбросить самолюбие, не горячиться, не поступать необдуманно. Была та самая ситуация, когда надо наступить себе на горло.

Наступать себе на горло трудно и неприятно. Но мы с Брагинским нашли выход. Я с удовольствием наступил на его горло, а он с не меньшим удовольствием – на мое.

Кроме того, не скрою, нас охватили злость и спортивный азарт. Мы решили доказать, что можем сочинять и в жанре «комической». Мы не выходили из гостиницы несколько дней, пока не выдумали новую заявку.

Сам сюжет не подвергся принципиальным изменениям, но понемногу из него выхолащивались человеческие нюансы. Каждый последующий вариант становился более трюковым, более механистичным, постепенно характеры вытеснялись масками. То, чем нам пришлось заниматься, не свойственно нашей манере. Но чего не сделаешь, чтобы спасти Родине кругленькую сумму!

Понимая, что нужно привлечь партнеров масштабными трюками, которые им до сих пор и не снились, мы придумали ситуацию с посадкой самолета на шоссе, эпизод с разведенным мостом, разработали в деталях всю историю со львом.

Наши соавторы прочитали новое либретто и одобрили его. И вот мы все вместе снова отправились к представителю крупного капитала.

Тот сказал, что мы стоим на верном пути, но для того чтобы либретто стало еще лучше, нужно обязательно добавить сцену, где герои кидают торты в лица, потому что в какой-то американской картине подобная сцена понравилась зрителю. Потом он приказал, я не оговорился, именно приказал вставить в сценарий ГУМ. ГУМ – магазин, которого нет в Европе, и это произведет на итальянского зрителя должное впечатление.

Желая поскорее отвязаться от энергичного бизнесмена, мы сказали: ладно, подумаем про ГУМ и торты. Было решено, что мы расстаемся. Франко и Джузеппе по этому либретто пишут свой сценарий, а мы – свой. Затем снова встречаемся в Москве и делаем сводный вариант...

Промучившись над первым вариантом сценария, мы отдали его для перевода на итальянский язык и посылки в Рим. Мы понимали, что пройдет не меньше трех-четырех месяцев, прежде чем наши коллеги прикатят в Москву, поэтому решили не терять времени и сочинить пьесу.

Мы написали пьесу «Родственники», где нет ни одного трюка. Это грустная сатирическая комедия. В ней рассказывается о взаимоотношениях людей, о сложных характерах, о непростых проблемах, свойственных нашей жизни. Эта работа была для нас своеобразным реваншем, компенсацией за ту бездуховность, которая постепенно все больше и больше проникала в сценарий. Кстати, он уже утратил и свое название «Спагетти по-русски» и стал называться «Итальянцы в России».

Наконец Ф. Кастеллано и Д. Пиполо прилетели в Москву со своей версией сценария.

Две недели ежедневной насыщенной работы – и сводный вариант сценария был готов!

На студии одобрили нашего совместного «ребенка». Ко всеобщему удивлению, он произвел неплохое впечатление и на братьев де Лаурентисов. Наконец, стало ясно, что картина «Итальянцы в России» будет сниматься.

«Переквалифицировавшись» в режиссера, я прочел сценарий иными глазами и горько пошутил: «Жаль режиссера, который будет снимать этот фильм!» Сценарий был просто нашпигован трюками, трюк сидел на трюке и трюком погонял. Известно, что трюк на экране длится две-три секунды, а готовить его надо два-три месяца. А у нас весь подготовительный период продолжался 31 день!

Подбор актеров осуществлялся так: я работал в Москве, а Луиджи де Лаурентис искал артистов в Риме. Теперь уже можно признаться, что я украл у фирмы большой альбом с фотографиями всех итальянских актеров. И когда де Лаурентис называл по телеграфу или телефону кандидатуры, я раскрывал альбом и видел их лица хотя бы на фотографиях.

Однажды приходит телеграмма: «Предлагаем на роль доктора актера такого-то». Я листаю альбом с фотографиями, отвечаю: «Внешне актер годится». Через несколько дней получаю ответ: «Навели справки, этот актер сниматься не может. Его посадили в тюрьму за неуплату налогов и сокрытие своих доходов». А у артиста было такое благородное, честное, выразительное лицо!..

В советском кино актера выбирает режиссер. В итальянском кино зачастую эту роль выполняет продюсер. Если у продюсера есть вкус, такт, художественное мышление, он может сколотить актерскую труппу более или менее неплохую. Если же продюсер не обладает этими качествами, он наймет исполнителей, которые не соответствуют выписанным в сценарии ролям. И режиссер не имеет права возразить, то есть возразить он имеет право, но это максимум! Все равно ему придется снимать тех актеров, которых навяжет продюсер. А если он взбунтуется, то попросту сменят режиссера...

Стоял уже конец апреля, а итальянскими исполнителями так и не пахло. А в это время в Москве подготовительные работы велись

вовсю! Лев Кинг ехал в специальном автобусе из Баку в Ленинград... На пароходе, которому придется проходить под разведенным мостом, уже достраивалась капитанская рубка... Были куплены шесть новеньких автомобилей для того, чтобы расколошматить их во время трюковых съемок... Строилась бутафорская бензоколонка, чтобы ее специально взорвать... Велись декорационные и организационные работы в Ленинграде, где предстояло разрушать каменных львов, копать ямы и вообще устраивать в прекрасном городе всевозможные кинобезобразия...

Наконец в воскресенье 13 мая артисты прибыли, а назавтра уже была назначена съемка в две смены. И в таком темпе последовали день за днем. Времени для знакомства с актерами, для репетиции, работы над гримом и костюмами практически не оставалось.

В советских киностудиях в период подготовки фильма режиссер снимает кинопробы, ищет нужную интонацию, находит личный контакт с актером, вместе с художниками создает внешний облик персонажа. К моменту съемок, как правило, режиссер и актер – единомышленники.

Здесь было иначе. Практически предстояло начинать сразу со всего одновременно: снимать (причем снимать ежедневно, помногу), вводить актеров в образы, в характеры персонажей, знакомиться с итальянской съемочной группой и т. д. и т. д.

Вечером 13 мая мы лишь примерили на актеров костюмы, приблизительно набросали грим. А на следующий день актеры уже вошли в павильон, и покатилось!..

Я не знаю в практике нашего кино ни одного подобного случая. Ни один режиссер не оказывался в таком положении: актеры неизвестные, иностранные, трюки сложнейшие, времени нет, и на все дано два месяца. При всем том группа двуязычная, несработавшаяся. А снимать надо так, чтобы каждый эпизод шел в картину, потому что возможностей для пересъемки не будет.

Тут я на себе испытал, что означают слова «потогонная система». Меня не покидало ощущение, что вся эта затея – авантюра. Никогда

в жизни я не имел таких коротких сроков для съемки и уйму дополнительных сложностей. Я чувствовал, что дело кончится катастрофой. Не утешала даже шутка, брошенная одним из моих приятелей, что это будет «позор, оплаченный в валюте». По контракту, советским работникам платила советская сторона, а итальянским – итальянская...

Поскольку требовалось, чтобы фильм несся в стремительном темпе, поскольку в фильме не было длинных актерских сцен с большими диалогами, поскольку снимался фильм-погоня, фильм напряженного действия, в монтаж должно было войти очень много кадров. Сначала их надо было выдумать, потом нарисовать и, наконец, снять. Это моя первая картина, которую я зарисовал от первого до последнего кадра. За два месяца мы сняли больше 1500 кадров, а в готовый фильм включили 975, примерно в два с половиной, в три раза больше, чем входит в обычную игровую кинокартину...

Несколько слов о трактовке фильма.

Стэнли Крамер в своем «Безумном, безумном мире», показывая, как его герои гонятся за деньгами, вскрывал омерзительную сущность людей.

– Деньги делают из человека скотину, животное, которое не останавливается ни перед чем, – утверждал Крамер. Его фильм был злым, резким, сатиричным.

Наша картина по своему сценарному ходу походила на «Безумный, безумный мир». Так же как у Крамера, группа людей отправлялась за сокровищем. Они тоже оказывались конкурентами, врагами, строили друг другу козни. И тем не менее, наш фильм отличается от крамеровского, в первую очередь, принципиально иной авторской установкой. Нам хотелось показать людей добрых, симпатичных, милых. Несмотря на ослепление сокровищем, наши герои не теряют человеческого достоинства. Мы стремились рассказать, как вражда перерастает в дружбу. Из каждого участника этой истории я старался вытянуть искренние, теплые, гуманные

черточки. Несмотря на конкуренцию, погони, драки, преследования, стремление к взаимному уничтожению, зритель должен ощущать, что все «зверства» – как бы не всерьез. Герои картины – люди где-то недалекие, может быть, глуповатые, но добрые в основе своей, готовые всегда прийти на помощь друг другу.

Судя по реакции зрителей, погони, драки и разрушения воспринимаются с юмором, с улыбкой и не вызывают ни ненависти к персонажам, ни отвращения к ним, ни снисходительного презрения. Говоря о жанровой разновидности фильма, я для себя ее определил не совсем научным термином – «реалистический идиотизм». При полной правде внешних обстоятельств, мест действия, костюмов и т. п. – происходящие в комедии события невероятны, экстраординарны, эксцентричны. Если подойти к фильму с бытовой меркой, он не выдержит критики...

Я придавал огромное значение ритму и темпу фильма. Действие должно было нестись в бешеном галопе, ошеломляя зрителя каскадом трюков, впечатлений, мгновенной сменой ситуаций, стремительностью диалога.

Не могу не вспомнить один любопытный момент. В самые первые съемочные дни, когда шла взаимная «притирка», я все время подгонял итальянских артистов: «Быстрее, стремительнее! Почему так медленно говорите? Почему такой тягучий диалог?»

Актеры сначала добросовестно старались выполнить мои требования, но потом взмолились: «Мы не можем быстрее!» Я говорю: «А почему же Миронов может?»

Действительно, Андрей Миронов владеет речью в совершенстве. Он способен играть в самом остром темпе, какой только ему задаст режиссер.

Дело кончилось конфликтом. Актеры пожаловались Луиджи де Лаурентису. Тот приехал на съемку, отозвал меня в сторону и сказал: «Я тебя прошу, не загоняй им темп, они не могут так быстро играть».

Не скрою, мне было приятно. На Западе о нашем кино бытует мнение, что русские медлительны, мол, их фильмы тягомотны, а

быстрый ритм им не под силу. И когда итальянские артисты жаловались на русского режиссера, что он «загоняет им темп», я был весьма удовлетворен!

Теперь о трюках. Кино избаловало зрителя. Благодаря комбинированным съемкам, инфра-экрану, рирпроекции и прочим техническим новшествам возможности кинематографа не имеют границ. Можно сделать все.

Вместе со своими товарищами я решил пойти по пути «чистого» трюка. В фильме не должно быть ни одного комбинированного кадра! Каким бы трюк трудным и невероятным ни был, мы не станем прибегать к техническим ухищрениям. В «Итальянцах в России» трюки являются, по сути дела, содержанием произведения. От безупречности их выполнения зависит во многом и успех фильма. Зритель не должен иметь повод сказать: «А-а-а, это жульничество, тут нас обманули, это все – чудеса кино!» Задача, которую мы себе поставили, была исключительно сложна. Но мы с ней справились – в фильме нет ни одного комбинированного кадра!..

Но начну по порядку... Первый трюк, который зритель видит в картине, – сумасшедший проезд «Скорой помощи» по тротуару между столиками кафе. Медицинская машина вынуждена это сделать, потому что образовалась автомобильная пробка.

Снимали в Риме на Пьяцца ди Навона. Площадь очень красивая, по ней запрещена автомобильная езда. Получив разрешение снимать, мы создали автомобильный затор своими силами, из машин съемочной группы.

Мы взяли у хозяина кафе столы и стулья, посадили несколько человек массовки, а одного из них поместили возле стены.

Возможности репетировать не дали. Римская полиция разрешила проделать это один раз. Что выйдет, было неизвестно. Мы поставили два съемочных аппарата, итальянский каскадер сел в «амбуланцу» (так называется машина «Скорой помощи»). Оглушая сиреной, с немыслимой скоростью медицинский микроавтобус вырулил на площадь, свернул и понесся по тротуару. Раздался пулеметный стук

падающих столиков, стульев, крики, и «амбуланца» снова выехала на улицу.

Человек, сидевший около стены, закричал истошным голосом и упал. Все кинулись к нему – было полное ощущение, что машина вдавила его в стену. По счастью, этого не произошло. Просто человек смертельно перепугался, пережил серьезный шок. «Скорая помощь» проехала от него буквально в миллиметре.

Сразу же начался скандал. Участники массовки и толпа, которая собралась мгновенно, стали требовать от директора картины денег в уплату пострадавшему и всем свидетелям тоже. Иначе они сейчас же пойдут в редакцию газеты, которая помещается на этой площади, расскажут о безобразии съемочной группы, и фирме «Дино де Лаурентис» не поздоровится.

Директор картины тоже кричал, но это не помогло. Пришлось откупиться деньгами. После чего скандал удалось замять. Съемки продолжались.

Теперь, пожалуй, о самом трудном трюке – посадке самолета на шоссе. В мировом кино до сих пор не было подобного кадра, сделанного по-настоящему, не путем комбинированной съемки. Этот кадр потребовал от нас затраты немалого количества серого вещества головного мозга.

Когда реактивный лайнер садится на дорожку аэродрома, то сила удара такова, что толщина бетона или асфальта должна быть не менее 70–80 сантиметров. Шоссейных дорог с таким глубоким покрытием не существует.

Значит, ни одна автострада не годилась для посадки многотонной громады. У нас снимался «Ту-134», большой воздушный корабль, летящий со скоростью 900 километров в час.

Мы приняли решение: сажать самолет на аэродромную полосу, «загримировав» ее под шоссе. С взлетно-посадочной дорожки пришлось удалить опознавательные знаки, прожектора и прочие авиационные обозначения. Маляры начертили на бетоне белые линии, какие обычно нарисованы на автострадах.

Но главное – нужно было приземлить самолет среди едущих автомобилей. Когда мы заикнулись об этом в Министерстве гражданской авиации, с нами просто не стали разговаривать. «Это смертельно опасно! Это запрещено!» – категорически заявили нам.

Самолетная «эпопея» снималась на Ульяновском аэродроме в Школе летчиков гражданской авиации. Заместитель начальника школы Иван Антонович Таращан предложил: «Получите письмо из Министерства гражданской авиации, в котором мне позволят летать с нарушением инструкции, и я выполню трюк».

Но в министерстве никто не хотел рисковать. Если бы, не дай бог, случилось несчастье, человек, давший разрешение, стал отвечать за гибель самолета и людей. Это не только конец карьеры, это – тюрьма. Среди работников Министерства гражданской авиации, прямо скажем, дурака не нашлось, и мы приехали в Ульяновск без письма министерства.

Летчик И. Таращан сначала наотрез отказался выполнить нашу просьбу – посадить самолет на взлетную полосу, по которой будут ездить автомобили. Но где-то в глубине души замечательному пилоту хотелось совершить трюк, какого еще никогда не было в кино. Понимая огромную ответственность, которая лежит на нем, он потребовал следующее: «Машины – только легковые, за рулями – только летчики: в этой чрезвычайной ситуации им легче будет ориентироваться безошибочно».

Мы созвали всех летчиков, имеющих личные машины, и «мобилизовали» их на съемку.

По краям взлетной полосы, навстречу друг другу, бежали легковые автомобили, и И. Таращан посадил гигантский лайнер на взлетную полосу. Он проделал это по нашей просьбе шесть раз, и каждый раз выполнял задание безупречно!

Если бы не И. Таращан и его товарищи, вместе с ним пилотировавшие самолет, если бы не летчики, которые умело увертывались на автомобилях от воздушного корабля, если бы не их умение, мужество, храбрость, причем не только профессиональная,

но и гражданская, то эпизода в картине не было бы. А мне кажется, что сцена украсила фильм!..

Большинство трюков в автомобильной погоне выполнил итальянский каскадер, автогонщик Серджио Миони. Возьмем, к примеру, перелет «Жигулей» через реку. Этот трюк тоже был осуществлен «по правде». На берегу Клязьмы соорудили трамплин. Гонщик разогнался, поднял автомобиль в воздух и плавно перелетел через реку. Длина прыжка составила около 40 метров. На зрителей, как правило, это производит впечатление фантастическое. Некоторые думают, что летела модель. Так вот, я могу вас заверить, дорогой читатель, что в воздухе над рекой парил настоящий автомобиль «Жигули», а внутри сидел живой автогонщик Серджио Миони.

Прыжок «Москвича» с автопоезда, переворот машины вверх тормашками, скольжение на крыше по желобу, падение «Москвича» на крышу «Жигулей», соскок с «Жигулей» и переворот на колеса – все это проделал бесстрашный итальянский каскадер.

Но кончился контракт с Серджио Миони, и он уехал. А многие трюки еще не были сняты. Эпизод, когда «Москвич» и «Жигули» попадают под струю воды и грязи, становятся «слепыми» и мечутся, преследуя друг друга, выполнили наши советские гонщики. Они прекрасно справились и с трюком, когда «Москвич» проходит под водой, и виртуозно осуществили всю водительскую часть номера с пожарной машиной.

Эту пожарную машину (кстати, старую, списанную) тоже готовили задолго до съемок. На специальном заводе создали конструкцию лестницы, выдвигавшейся вперед по горизонтали до 19 метров.

Во время съемки обе машины – «Жигули» и «пожарная» мчались с одинаковой скоростью, примерно 60 километров в час. «Жигулями» героини на самом деле правил гонщик. Шоссе оцепили, чтобы никакой встречный автомобиль случайно не ворвался на дорогу. Если бы пожарной машине пришлось резко затормозить, когда на выдвинутой лестнице находились актеры, легко могла произойти

любая катастрофа. Лестница бултыхалась, качалась, пройти по ней было страшно. Актерам казалось, что какой-нибудь винтик сломается, лестница рухнет, и они упадут прямо под колеса.

Алигьеро Носкесе – трусоват, но у него не было выхода. Ведь его товарищи Андрей Миронов и Нинетто Даволи выполняли трюк сами. Умирая от страха, Носкесе тоже проделал все сам, без дублера.

В монтаже фильма Миронов последним залезает в машину Ольги. Но на съемке именно Андрей подал пример храбрости и первым прошел весь путь по трясущейся, движущейся лестнице до «Жигулей», перелез на крышу и вполз в окно...

Трюк с разведенным мостом мы готовили тщательно и долго. Напомню содержание сцены.

Джузеппе, укравший чемодан «с кладом», спасается от преследования. Несмотря на свистки милиции, вбегает на мост. Тяжелый чемодан он везет в детской коляске, толкая ее перед собой. В это время, чтобы пропустить идущий по Неве пароход, мост начинают разводить. Огромные его половины ползут вверх. Увеличивается трещина между крыльями. Но Джузеппе с чемоданом лихо перепрыгивает над Невой с одной стороны моста на другую. (Нинетто Даволи прыгал сам, без дублера!) Когда преследователи достигают края, перескочить уже невозможно – слишком велико расстояние. И тут между задранными кверху крыльями моста проходит пассажирский теплоход. Три наших героя – один за другим – прыгают на крышу капитанской рубки, перебегают по ней, повисают на противоположном крыле моста и, чуть не сорвавшись, перебираются на другую половину. Погоня продолжается.

Было сделано много расчетов и чертежей. Требовалось определить и высоту подъема крыльев моста, и ширину щели между мостовыми пролетами, и, главное, высоту, которую придется преодолеть людям в прыжке. Опасность увеличивалась тем, что пароход не стоял на месте, а двигался. Ошибка при прыжке грозила смертью. Если каскадер промахнется и не попадет на потолок капитанской рубки, кстати, очень небольшой по площади, – все,

конец! При расчетах все время получалась слишком большая высота прыжка – около 8 метров. Наконец, пришла мысль достроить вверх капитанскую рубку на 2–2,5 метра. Тогда расстояние для прыжка сократится примерно до 5 метров. Художники нарастили капитанскую рубку парохода «Тарас Шевченко» и покрасили свое сооружение. Никто не заметил, что «Тарас Шевченко» «подрос» по сравнению со своими собратьями.

Организационных сложностей тоже хватало. «Тарас Шевченко» – действующее судно. Пароход пришлось снять с маршрута и оплатить стоимость билетов за три дня. Кроме того, нам нужно было разъединить на целый день Васильевский остров и Петроградскую сторону, прервать между этими районами движение. Ленинградский исполком дал нам возможность в воскресенье, когда город отдыхает, резвиться на Мосту строителей с 7 часов утра до 7 часов вечера.

Мы расставили пять съемочных аппаратов. Ведь в лучшем случае удастся снять проход корабля и прыжок наших героев дважды. Кстати, это единственный трюк в фильме, сделанный не актерами, а дублерами. Молодые ребята (среди них одна девушка), студенты циркового училища, впервые в своей жизни и вообще впервые в мире выполняли подобное задание.

Наконец, «Тарас Шевченко» двинулся! Течение сильное. Капитан вел пароход так, чтобы его не снесло ни влево, ни вправо ни на один метр. Дублеры прыгали без лонж, без страховки и, конечно, без репетиции. Какие уж тут репетиции!

Условие успеха – слаженность действий всех участников съемки – от капитана корабля до техников моста, поднимавших его крылья. Операторы на своих постах готовы в нужный момент включить камеры и запечатлеть этот уникальный трюк.

Снимаем! Пароход проходит под мостом, и я вижу, как одна фигурка отделяется от края, пролетает около шести метров вниз и точно приземляется на капитанскую рубку, второй прыгает девушка, за ней третий парнишка – дублер Носкезе. Ребята перебегают по

кораблю и зацепляются за другую половину моста, а пароход в это время проходит мимо.

Один поднимается на кромку моста, его подталкивают другие каскадеры, вот они помогают вскарабкаться девушке, а третий дублер, как и задумано, повисает над бездной. Пароход уходит. Друзья помогают дублеру Васильева, протягивают ему руки, и он взбирается на мост.

Чтобы создать у зрителя впечатление, что трюк выполнен артистами, нужны были их крупные планы. Нам удалось уговорить Миронова, и он повис над бездной, высота которой равнялась примерно 15-этажному дому. Внизу плескалась Нева, под Мироновым шел теплоход. Висеть было страшно. Андрей пытался взобраться на мост по-настоящему. Мне кажется, что крупный план Миронова получился довольно убедительным...

Все эпизоды со львом происходили в белые ночи. Белую ночь мы снимали в режим, то есть в течение 20–30 минут на закате солнца и тех же 20–30 минут на рассвете. Поскольку время съемки ограничено, лев был обязан работать очень точно.

В первую съемочную ночь со львом выяснилось, что актеры панически его боятся. Но это бы еще полбеды! Главное, что лев чихать хотел на нас! Это был мирный, домашний лев, воспитанный в интеллигентной семье архитектора Льва Львовича Берберова. Кинг не желал работать. Он даже не подозревал, что такое дрессура. Этот лев в своей жизни не сделал ничего, чего бы он не хотел.

Я был в отчаянии! История со львом являлась одним из краеугольных камней сценария. На этот аттракцион мы очень рассчитывали.

Сколько мучений вынесла съемочная группа, когда льва потребовалось засунуть в лодку и вывезти на середину Невы! Какую лихорадку испытал съемочный коллектив, когда льва надо было заставить забраться на декорацию перил моста и спрыгнуть вниз! Какую нервотрепку пережили мы, когда льву надлежало ударить лапой по шкатулке с драгоценностями! Я для себя решил, что это

первая и последняя моя картина, где принимают участие представители фауны. Я дал себе слово, что никогда больше не только львов, но даже собак и кошек снимать не стану ни за что!

Мытарства со львом усугублялись еще тем, что Кинг должен был носиться просто-напросто на свободе по Ленинграду. Бесчисленные туристы съехались в Ленинград любоваться белыми ночами. Мы, разумеется, принимали меры предосторожности, но мы не могли огородить Дворцовую площадь или Невский проспект. Всегда существовала возможность несчастного случая. Представьте себе, что какая-нибудь старушка вышла прогуляться с собачкой и вдруг увидела – на нее скачет лев. Она могла со страху отдать богу душу. (Речь идет как о старушке, так и о собачке.) Немедленно возникло бы судебное дело и буквально была бы «*fnita la comedia*»!

Постепенно ко льву в группе привыкли и перестали его бояться. Мы решили пустить Кинга без привязи, чтобы он свободно бежал по улице зодчего Росси, догоняя Хромого в коляске. За львом гнались наши герои.

Во время первого же дубля лев остановился и пошел на Нинетто Даволи. Подойдя к нему, он встал на задние лапы, передние же задрал вверх, крепко «обнял» актера, оцарапал ему спину и укусил в голову. Помощник Берберовых схватил костыль Хромого и огрел льва. Тот отскочил. А представляете, что произошло бы с актером, если бы лев своими когтями провел по его лицу! Кому нужен артист без лица! «Скорая помощь» всегда дежурила на съемках, и врачи забинтовали Даволи. Все снова стали панически бояться льва. Психологическая травма оказалась страшнее физической.

А на следующий день Андрею Миронову предстояло встретиться с неуправляемым хищником один на один. Я был убежден, что Андрей откажется от свидания с Кингом. Я бы на его месте на рожон не полез...

В эпизоде, о котором идет речь, Васильев слезает со сфинкса, куда лев загнал несчастных итальянцев, и проводит со зверем душеспасительную беседу.

Кинг на свободе, он не привязан. Между артистами – львом и человеком – нет стекла. У исполнителей прямой, личный контакт, как по системе Станиславского. Группу бьет нервная дрожь.

Я отдаю должное мужеству Андрея. Он имел все права отказаться. Но эпизод был необходим. Миронов это знал, и чувство актерского долга возобладало над ужасом.

Мы поставили три съемочные камеры, и актер полез вниз.

В фильме на лице Миронова отражается та внутренняя борьба, которая происходила в нем в этот момент в печальной для него действительности. Он одновременно и боялся льва и преодолевал страх. Эти эмоции и требовались по роли от его героя. Андрей трижды спускался со сфинкса и точил лясы со львом. Сцена снята без всяких поддавков, в ней нет никакого обмана зрителей. Очевидно, актер потряс своим бесстрашием не только меня, но и Кинга...

Итак, девять десятых фильма снято, проявлено и отпечатано. Нам предстоит последний съемочный рывок в Италии!

И тут случилось неожиданное. На аэродроме в Риме администрация фирмы нас встретила хмуро и недружелюбно.

Группу привезли в третьеразрядную гостиницу, расположенную километрах в двадцати от центра, на окраине, и разместили в крохотных конурах. Был нарушен элементарный закон ответного гостеприимства – ведь итальянские коллеги жили в Москве и Ленинграде в прекрасных гостиницах, в хороших номерах. И это естественно. После трудного напряженного дня человек должен иметь возможность отдохнуть.

Следующий удар нам нанесли в помещении фирмы, куда мы отправились, бросив вещи в гостинице. Нам недвусмысленно заявили, что в Риме работа пойдет иначе, чем в России, Здесь другая страна и другие условия.

То, что можно было снимать у вас, говорили нам, здесь снимать нельзя. В Италии все стоит больших денег. Например, вы даже не

будете иметь возможность в городе поставить камеру на асфальт – все съемки придется вести с операторской машины.

– Почему? – удивились мы.

– Потому что иначе нужно заплатить деньги муниципалитету.

Потом мы выяснили, это стоило копейки. Но фирма, видно, решила больше на картину денег не тратить. С самого начала нас стали держать в ежовых экономических рукавицах.

Вечером, в день прилета, подавленный, возмущенный, обиженный, я вернулся в гостиницу, увидел свою «камеру-одиночку», в которой я с трудом мог повернуться, и решил, что необходимо протестовать.

Но как? У меня не было никаких прав, я находился в чужой стране. Жаловаться на то, что нас плохо встретили и не дают снимать, казалось унизительным. Требовалось найти какой-то более эффективный и действенный способ. И я внезапно, интуитивно что ли, встал на классовые позиции и понял: надо объявить забастовку! И я ее объявил!

Я не стал звонить в Москву и согласовывать, можно ли мне объявить забастовку или нельзя! Я решил этот вопрос самостоятельно. На следующее утро, когда в отель прибыли итальянские директор картины, художник, оператор, чтобы ехать на осмотр природы, я объявил, что на работу не выхожу! Я бастую!

Я не распаковывал чемодан, не брился. Я лежал на кровати, несчастный, но непреклонный. Рядом на столике стоял тубик с валидолом.

Вызвали Луиджи де Лаурентиса. В моей клетушке собирается около десяти человек. Сесть некуда, все стоят, как в метро в часы «пик». А я лежу (забастовка получилась лежачая) и заявляю:

– Во-первых, я не буду работать до тех пор, пока всей съемочной группе не переменят гостиницу. Вы жили у нас в прекрасных условиях. И я настаиваю, чтобы мы жили у вас хотя бы в нормальной обстановке. Я требую также, чтобы вы предоставили нам

возможность снять все сценарные кадры, утвержденные обеими сторонами. Иначе я на работу не выйду.

Луиджи де Лаурентис, глядя на мое небритое, озлобленное, решительное лицо, понял, что на этот раз лучше уступить...

Чужая страна, недостаточное владение языком, незнание законов и обычаев – все это, конечно, сковывало.

Но главные трудности заключались в другом.

Например, мы действительно ни разу не поставили камеру на асфальт. Все снималось с операторской машины. Если появлялся полицейский, то мы, как контрабандисты, скрывались в потоке транспорта, чтобы, упаси бог, фирму не оштрафовали. Мы не привыкли так работать. Когда мы снимаем у себя дома, милиция помогает организовывать пешеходов, автомобили, регулировать потоки движения. В Италии же натуру мы снимали документально, методом скрытой камеры – скрытой не столько от пешеходов, сколько от полиции...

Вероятно, основа непонимания, шероховатостей, трений, возникших между нами и фирмой де Лаурентиса, состояла в том, что мы не могли уразуметь, почему денежный расчет довлеет над всем – над смыслом, над содержанием, над качеством фильма. То, что для итальянских продюсеров было естественно, мы считали бессмысленным и чудовищным. А им, тратившим на фильм свои личные, кровные денежки, наша позиция казалась неоправданно расточительской. По их понятиям, мы не жалели средств потому, что не выкладывали огромные суммы из собственного кармана. Мы ведь расходовали государственные, народные деньги, то есть ничьи!

Когда Лаурентисы увидели смонтированную картину, они огорчились, что не рискнули нанять крупных актеров. Они сами мне об этом говорили. Для прибыльного проката фильма на Западе необходимо, чтобы на афише блистали имена популярных кинозвезд.

Луиджи де Лаурентис пригласил представителей фирмы «Парамаунт», предполагавшей купить ленту для проката в Америке.

Пришли три важных американца. По тому, как их встречали, стало ясно, кто подлинный хозяин. Служащие фирмы сгибались перед американцами в три погребели.

Во время показа фильма два человека в первом ряду частенько посмеивались, хихикали, фыркали, давились от смеха. Я, конечно, полюбил этих зрителей, как родных. И только потом я узнал (как ни жаль в этом признаться!): это были клакеры, специально нанятые люди, чтобы создать веселую атмосферу во время важного коммерческого просмотра.

Американцам фильм понравился, но они сказали де Лаурентису:

– Почему же вы не пригласили в такой фильм суперзвезд? Это очень затруднит и ухудшит прокат!..

Музыку к фильму мы записывали в Москве. Композитором пригласили знаменитого маэстро Карло Рустикелли. Он написал музыку к... страшно сказать – к 433 фильмам. Наш фильм был 434-м в его творческой биографии...

Рустикелли – мелодист. Он чувствует и любит народную музыку, до тонкостей разбирается в специфике кино. Но Рустикелли сочиняет только мелодию. Инструментует не он, а оркестровщик. Благодаря этому, наверное, маэстро и успел написать музыку к 434 фильмам.

Итальянцы, с которыми мне довелось сотрудничать, как правило, профессионалы высокой марки. Я лично ценю это необычайно. Но в их профессионализме я иногда сталкивался и с явлениями настораживающими.

Я как-то сказал прекрасному камермену Идельмо Симонелли: «Зачем ты включил камеру, когда я тебе не скомандовал?» Он ответил: «Мне послышалось, как ты скомандовал. Я никогда не включаю камеру самостоятельно. Я вообще никогда не проявляю инициативы». Он сказал об этом с гордостью. С моей точки зрения, оператор, который не проявляет инициативы, – что-то противоестественное. Это же творческая профессия!

У итальянцев профессионализм выработан в такой степени, что оператор никогда не полезет в дела художника, а художник в сценарные вопросы или режиссуру. Каждый занимается только своим участком и знает его в совершенстве. Не мешало бы и нам взять эту систему на вооружение. Правда, высокий профессионализм может быть доведен до равнодушия. Но нашему кино это пока еще не угрожает.

У нас немало режиссеров, которые всегда сомневаются и снимают очень медленно. Есть и такие, которые, наоборот, как ухари-купцы и гусары-рубачи, гонят метраж, не задумываясь о «художестве».

Профессионалом обязан быть каждый режиссер. Другое дело, что профессионализм не должен заслонять творческих исканий, мешать новаторским экспериментам. Но, как ни парадоксально, новаторство-то губят любительщина, дилетантизм. Знание профессии еще никогда не мешало вдохновению.

Но бывает и так – уместность заменяет фантазию, заменяет мысли, заменяет творчество. Профессионализм без вдохновения – ремесленничество. На Западе немало фильмов «сколочено» ремесленниками, тогда как наша режиссура, скорее, страдает от недостатка профессиональных навыков.

Мы, работая с итальянцами, как мне кажется, сдали экзамен на «профессионализм»: снимали по их нормам, по их жесткому регламенту. Нашей группе удалось выдержать этот бешеный ритм, этот безостановочный натиск!..

Итак, фильм «Невероятные приключения итальянцев в России» готов и прошел по экранам страны.

Что я могу сказать о результатах этой работы?

«Итальянцы в России» – совместная постановка двух стран – картина, конечно, не столь глубокая, не столь социальная, какой нам хотелось ее видеть.

Я знаю, фильм расценивается некоторыми критиками как фильм, сделанный ниже моих возможностей. Причем имеется в виду не режиссура, а проблемность, тематика, общественная значимость

произведения. Но, мне кажется, о картине надо судить, исходя из задачи, которую авторы поставили перед собой. В этом случае, в силу упомянутых мною обстоятельств, изменилась и задача: требовалось создать веселую, легкую и, не будем бояться этого слова, развлекательную ленту. Важно было сделать ее с достаточной мерой вкуса, с выдумкой, с чисто выполненными трюками и дать повод зрителям посмеяться и провести полтора часа в хорошем настроении.

Но фильм зачастую судят совсем с других позиций...

Я рад, что среди моих картин появилась такая вот: озорная, хулиганистая, возможно, не очень глубокомысленная, но в какой-то степени дополняющая фильмы, которые я ставил до сих пор.

Все, что я рассказал здесь о создании этой ленты, – не самооправдание и не самовосхваление. Во всем, что изложено выше, есть вещи, за которые можно осудить автора, а можно, наоборот, и похвалить. Совершены поступки, которые говорят о Рязанове как о требовательном режиссере. Совершены поступки, которые говорят о нем как о художнике, пошедшем на компромисс.

Я написал все это не для рекламы и не для того, чтобы покаяться: просто хотел поведать правду о тех условиях, в каких создавались «Невероятные приключения итальянцев в России».

Что же касается денег, которые де Лаурентисы остались должны «Мосфильму» после «Ватерлоо», то долг они вернули полностью (правда, не без многократных, настойчивых напоминаний). Так что и в этом направлении наши усилия оказались ненепригодными!

## «Ирония судьбы»

Пока эта книга готовилась к печати, я успел поставить двухсерийную телевизионную комедию «Ирония судьбы, или С легким паром!». И прежде чем написать небольшую главу о последней картине, я решил перечитать рукопись книги.

Лучше бы я этого не делал! Сопоставляя собственные высказывания на страницах книги с только что законченным фильмом, я понял, что являюсь совершенно беспринципным человеком!

Например, я утверждал, что комедия должна нестись в лихом темпе, а снял картину, движение которой очень неторопливо... И вообще, двухсерийную, длиннущую...

Рассуждая о музыке в кино, я говорил, что отказался от песен, а в «Иронии судьбы» их восемь штук...

Довольно справедливо я настаивал на том, что художник не должен, не имеет права повторяться. А сам в третий раз использовал в этом фильме Новый год, как время действия, и новогодний праздник, как атмосферу.

Да что там говорить! Если внимательно покопаться, можно обнаружить еще массу несоответствий.

Я думаю, мою «беспринципность» можно объяснить только одним: драматургия вещи требовала иного подхода, иного решения, иного режиссерского видения, нежели другие мои комедии.

Фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» поставлен по мотивам нашей с Брагинским пьесы. 110 театров играли ее на своих подмостках. Я видел некоторые из этих постановок. Талантливые, искрометные, веселые спектакли прекрасно принимались зрителями. Но спектакли были только веселыми. А мне казалось, что в пьесе заложено нечто более серьезное... И желание поставить эту вещь в кино самому крепло во мне год от года...

«Ирония судьбы» – комедия о любви. Московский хирург Евгений Лукашин увлечен девушкой по имени Галя и намерен в новогоднюю ночь сделать ей предложение. Однако в последний день старого года вместе со своими приятелями наш доктор отправляется в баню (у школьных друзей такая традиция!). По случаю предстоящей женитьбы Лукашина они в бане выпивают. Причем остановиться вовремя им не удается, и они хмелеют до такой степени, что отправляют в Ленинград не того приятеля, который намеревался полететь туда, чтобы встретить Новый год со своей женой, а Женю Лукашина. В самолете Лукашин спит и не замечает, что оказывается в аэропорту другого города. Наш век – век стандартизации, когда однотипны дома, обстановка квартир, парадные, лестничные клетки, одинаково называются улицы и даже дверные замки делаются для ключей-близнецов. Случается так, что наш герой попадает в чужую квартиру, где преспокойно засыпает, думая, что он у себя дома.

А в это время в ленинградскую квартиру приходит ее хозяйка, учительница Надежда Шевелева. Праздничный стол накрыт на две персоны – Надя должна встречать Новый год со своим женихом Ипполитом. И внезапно на собственной тахте она замечает спящего чужого человека!..

Проходит новогодняя ночь, полная невероятных приключений. В конечном счете, и у героя, и у героини рушатся старые отношения... Возникает новое чувство, подлинное, глубокое, серьезное...

Драматургия сценария строилась таким образом, что все действие разворачивалось на глазах зрителя. Ни одно мало-мальски важное событие не происходило за кадром. Зритель видел, как трезвые герои пьянели, как Лукашин попадал в Ленинград, как проникал в чужую квартиру. Зритель был свидетелем и всех душевных движений наших героев; первоначальная отчужденность, обоюдная неприязнь перерастали постепенно в сочувствие друг другу, а затем во взаимную заинтересованность, нежность и, наконец, любовь...

Вот эта, тщательно разработанная (хочется надеяться, без драматургических поддавок) линия взаимоотношений героев и

составляла суть, содержание нашего фильма. Для того чтобы правдиво и точно рассказать об этом, нужна была стилистика подробного, обстоятельного повествования. Я остро ощущал, что режиссерская скороговорка убила бы сценарий, что для изложения такой истории требуется продолжительное экранное время.

Телевидение, которому надо насыщать свои четыре программы, в отличие от кино, любит многосерийные зрелища.

Так «Ирония судьбы» стала телевизионной...

Настойчивая тенденция к нивелировке, к непропорциональному уравниванию всех и вся в жизни и быту, насаждение унылого однообразия архитектурного облика, внешнего вида людей, их костюмов, мебели и послужили материалом для высмеивания в этом фильме. Но главным для нас был протест против духовной обезлички людей, против покорного плавания по привычному течению жизни, против стереотипности мышления и, что еще страшнее, против стереотипности чувств. Нам казалось, что на материале лирическом, интимном, близком многим, мы сможем более проникновенно, более доходчиво сказать о том, как прекрасно идти в жизни непроторенными путями...

Веселая, почти водевильная путаница, которая лежит в основе сценария, толкала на облегченное, где-то эксцентрическое, местами гротесковое решение. Однако я отказался от подобной интерпретации. Мне хотелось создать ленту не только смешную, но и лирическую, грустную, насыщенную поэзией, приближающуюся к трагикомедии. Хотелось сделать ее максимально жизненной, чтобы зритель безоговорочно верил в реальность невероятных происшествий. С другой стороны, хотелось, чтобы эта лента стала рождественской сказкой для взрослых.

Хотелось наполнить картину печальными песнями и щемящей музыкой. Я выбрал у своих любимых поэтов – Цветаевой, Пастернака, Ахмадулиной, Евтушенко – стихи, которые, с моей точки зрения, органически входили в ткань фильма, причем не иллюстрировали содержание, а создавали некий контрапункт.

Композитор Микаэл Таривердиев очень точно ощутил интонацию фильма и написал на эти стихи мелодичные и нежные песни. Музыка и песни Таривердиева, контрастируя с комедийным ходом фильма, придали ему своеобразную стереоскопию, оттенив смешное грустью и лирикой.

Но, конечно, солирующими инструментами в оркестровке фильма должны были стать исполнители главных ролей Евгения Лукашина и Надежды Шевелевой. Острые, гротесковые, эксцентрические актеры не годились для той трактовки, которую я избрал. Чисто драматические артисты тоже не подходили. Мы искали актеров, в равной степени владеющих как органичным, мягким (так и хочется сказать «мягковским») юмором, так и подлинной драматичностью. Кроме того, от исполнителей требовались обаяние и привлекательность, умение обнажить свои чувства, оставаясь при этом целомудренными, требовались душевность и трепетность, потому что фильм рассказывает о любви.

Актера театра «Современник» Андрея Мягкова я знал как хорошего драматического артиста, но в его комедийные возможности не очень-то верил. Поэтому к предложению своего ассистента Н.А. Корневой снять кинопробу А. Мягкова я отнесся довольно кисло. Но поскольку для одной из актрис – претендентки на роль героини – не хватало партнера, то я согласился на пробы с ней и Андрея Мягкова. С первых же репетиций мне стало ясно, что Андрей – основной кандидат на роль Лукашина. А после кинопробы съемочная группа единодушно утвердила его – герой был найден! Надо признаться, что произошло это совершенно случайно.

Сейчас, после окончания съемок фильма, могу сказать, что, с моей точки зрения, Андрей Мягков – один из крупнейших и интереснейших советских актеров. Он – замечательный мастер, которому по плечу любая роль. Он находится сейчас в расцвете творческих сил. Мягков обладает в равной мере богатой актерской интуицией и отточенной техникой. Безупречное владение телом, речью, музыкальность, поразительная органичность, одновременно

комедийность и драматичность, яркая театральность и подлинная правдивость в кино, умение перевоплощаться – такова палитра замечательного дарования Андрея Мягкова... Героиню мы искали долго, мучительно и безуспешно. Наконец, пришла мысль пригласить популярную польскую актрису Барбару Брыльску. Барбара, по моему, совершила своеобразный подвиг: в короткий срок (картина снималась три месяца) она сыграла роль, насыщенную текстом на чужом для нее языке. Мне кажется, что в лирических, любовных, драматических сценах она играет безупречно, демонстрируя поразительную точность чувств.

Должен сказать еще о двух соавторах роли Надежды Шевелевой. Актриса Валентина Талызина мастерски озвучила Брыльску, а ведь для Талызиной это была неблагодарная работа, которая остается для зрителя неизвестной. Второй соавтор – популярная певица Алла Пугачева, исполнившая все песни героини. Таким образом, роль Нади Шевелевой создана усилиями трех одаренных актрис.

Самоотверженно работал над картиной мой старый друг оператор Владимир Нахабцев. Он понял, что актеры в этом фильме – главное, и предоставил в кадре полную свободу исполнителям. Обычно оператор очень связывает актеров: они обязаны встать точно в такое-то место (там на них направлен свет!), посмотреть в таком-то направлении, актерам не разрешается сделать полшага вперед или назад, иначе они выйдут из фокуса или нарушат композицию кадра. Актеры должны не только играть, но и думать о сотне препятствий, созданных для них оператором.

Каждый оператор хочет блеснуть мастерством, показать умение работать со светом, с цветом, с композицией, продемонстрировать владение ракурсом, применить все технические новшества. Владимир Нахабцев – замечательный мастер, снявший больше десятка фильмов. Но то, что он совершил в нашей картине, заставляет меня уважать его еще больше. Он сумел подчинить свои профессиональные интересы тому, чтобы актеры были подвижны в кадре, ничем не скованы и смогли бы полностью отдаться актерской

игре. Но и при этих самоограничениях его операторская работа очень талантлива и своеобразна – он снял фильм с хорошим вкусом, в мягкой, светлой, очаровательной манере. Его работа – образец высокой художественной зрелости.

На долю художника Александра Борисова выпала также очень нелегкая и в какой-то степени неблагодарная задача. Ведь в основном действие происходит в двух абсолютно одинаковых, типичных квартирах. В пьесе у нас была даже такая ремарка:

«Авторы просят художника не проявлять яркой творческой фантазии и построить на сцене обычную стандартную квартиру».

Прямо скажем, художнику трудно вдохновиться таким призывом. Казалось, что здесь делать художнику? Надо взять планировку стандартной квартиры и дать чертежи рабочим, чтобы они скопировали эту квартиру в кинопавильоне. Поручить ассистенту по реквизиту купить стандартный гарнитур и обставить жилье наших героев.

Но Александр Борисов понимал, что в квартире происходит более двух с половиной часов действия фильма, и в кадре, как правило, всего два, максимум три человека. В этих условиях найти изобразительное разнообразие, обилие точек съемки, выразительные мизансцены – задача из труднейших.

Однако А. Борисов не зря считается на киностудии «Мосфильм» одним из самых одаренных художников.

Именно он придумал и предложил то, чего поначалу не было в сценарии: сделать так, будто герои только что переехали в новые квартиры. Во-первых, это была правдивая деталь: у нас, как правило, новоселы получают ордера накануне праздников. Во-вторых, это еще более оправдывало поведение героя – ведь в новой квартире не заметить свою ошибку значительно легче.

А в-третьих, что, пожалуй, самое главное, – это дало нам возможность строить чисто кинематографические сцены с многообразным использованием переднего плана, то есть определило изобразительную стилистику фильма. Тщательность в

подборе цвета, скрупулезность в поисках реквизита, создание из предметов быта таких натюрмортов, которые сами по себе представляли произведение искусства, работа над композицией буквально каждого кадра – вот далеко не полный перечень забот нашего замечательного художника.

Страницы, посвященные последнему фильму, представляют собой своеобразный панегирик всем участникам нашей съемочной группы. Мне действительно повезло. Талантливые и во всех отношениях прекрасные люди – художник по костюмам Ольга Кручинина, звукооператор Юрий Рабинович, второй режиссер Игорь Петров и монтажер Валерия Белова внесли в эту картину не только талант, но и свое личное, человеческое тепло. Когда-то, когда я был молодым режиссером, Иван Александрович Пырьев говорил мне, что профессия режиссера заключается в том, чтобы окружить себя талантливыми людьми и заставить их работать на свой замысел. Однако здесь никого не приходилось заставлять, все вкладывали в эту картину и свое умение, и свою душу...

Нашим фильмом мы хотели как бы постучаться в сердце каждого человека и сказать: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, помни, что надо верить людям, что жизнь – прекрасна, что чудо – возможно!»

И, судя по многочисленным письмам, нам кажется, зрители поняли то, что мы хотели сказать. А это самое высокое счастье!

\* \* \*

«Ирония судьбы» была закончена летом, в июне, и шесть месяцев картина ждала, пока наступит Новый, 1976 год, а вместе с ним и телевизионная премьера. Однако мой соавтор Эмиль Брагинский не ждал. Он тотчас вцепился в меня «мертвой» хваткой и сказал:

– Пошли писать пьесу!

Но я заартачился:

– Я еще не успел отдохнуть после картины!

– Но ты же знаешь, – иезуитски сказал соавтор, – что лучший отдых – это перемена занятия!

Я покорился.

Мы написали новую пьесу под названием «Притворщики». В этой пьесе мы соединили нашу нежную привязанность к театру с нашей любовью к кино. «Притворщики» – комедия для театра, но рассказывает она о киноартистах. Правда, о таких артистах, которых зритель не видит на экранах, а только слышит их голоса, об артистах, которые дублируют иностранные фильмы.

А впереди уже снова замаячила работа над новой кинокомедией. Так что Брагинский где-то прав: если вдуматься, я только и делаю, что отдыхаю – то на съемочной площадке, то за письменным столом...

\* \* \*

P. S. Чего бы мне хотелось сейчас, после того, как я поставил 11 кинокомедий и написал с Брагинским 4 повести и 4 пьесы?

Чтобы мы писали как можно смешнее. А фильмы снимали как можно серьезнее, как можно грустнее...

Чтобы каждая сцена разыгрывалась актерами, как кусок жизни, а смех в зрительном зале возникал бы сам, рождаясь из жизненных ситуаций, из реальных характеров. Я не люблю юмора надуманного, репризного, который является самоцелью.

Мне хочется, чтобы комедии, которые я буду делать, воспринимались бы, как сама жизнь, как живое ее течение.

Меня интересуют сценарии, пьесы и фильмы социальные, рассказывающие про людей, про их страдания и радости, отражающие проблемы их каждодневного существования. Меня интересуют такие произведения, где люди узнавали бы себя, свою жизнь, свои чаяния и тревоги. Для меня академией искусства такого

типа являются фильмы Чаплина. Они помогают человеку, сочувствуя ему бесконечно, вселяя в него надежды.

Комедия – не самоцель, а средство для выражения мысли. В наш суматошный век чувство юмора, иронии у человечества обострилось. Через смех можно быстрее добраться до сердца читателя или зрителя. А мысли, идеи, заложенные в комедии, будь то проза, сценарий или пьеса, должны быть такими же серьезными и глубокими, как и в других, некомедийных жанрах. Комедии доступна любая, самая крупная, самая серьезная проблематика...

Я приверженец сюжетной драматургии, в которой присутствуют событийная интрига, фабула, характеры. Это, в равной степени, относится и к кинематографу, и к театру. Мне кажется глупым отрицать в драматическом произведении сюжет, как это было модно несколько лет назад. Человечество за века выработало определенные средства воздействия на зрителя и читателя. Сбрасывать их со счетов, не заменяя ничем другим, бессмысленно. Я подозреваю, что дедраматизацию изобрели те писатели, которые не в состоянии придумать сюжет. Недаром бессюжетное кино, родившееся на наших глазах и несколько лет господствовавшее на экране, уже умерло, не оставив после себя сколько-нибудь значительных произведений.

Это не значит, что я отрицаю новаторство и являюсь врагом «разрушительных» теорий, вступающих в борьбу с окостеневшей традицией, со штампом, с отжившим искусством. Однако всякая разрушительная теория временна. Польза ее заключается в том, что она возвращает нас к традиции в новом качестве. Когда же разрушительные теории становятся главенствующими, в искусстве воцаряется скука. Я уверен, что произведение искусства обязано быть и интересным, и занимательным, и серьезным, и новаторским одновременно. Здесь нет никакого внутреннего противоречия. В кино это особенно важно. У кинематографиста нет спасительных утешающих иллюзий, что его произведение некогда, пусть и не скоро, будет признано, как это произошло, например, с Ван Гогом,

чьи полотна завоевали славу после смерти художника. У кинематографиста нет надежды на вторую жизнь его создания, надежды, которая всегда остается и у писателя. Книга стоит на полке, ее можно взять в библиотеке – вот она и живет. Кино же, в силу своей связи с техникой, с системой проката и еще множества причин, быстро стареет. Посмотрели его пятьдесят миллионов зрителей, вот фильм и живет в сознании людей, в сознании поколения. А через двадцать, тридцать, пятьдесят лет картина заинтересует только в том случае, если люди и их судьбы, показанные в фильме, окажутся небезразличными новому поколению. Короче говоря, если это будет фильм про человека. Если же твой фильм не заинтересовал современников, если его увидело малое число зрителей, он умер навсегда, не принеся никакой пользы.

И последнее. В спорте есть два типа бегунов: одни бегают на короткие дистанции – это спринтеры, другие – на длинные: на пять, десять, даже на сорок два километра – это стайеры. В искусстве художнику очень важно оказаться стайером, то есть достойно пробежать огромную дистанцию жизни, стараясь тонко чувствовать ее биение, ее пульс. Уметь находить в себе силы отказываться от легких путей, от старых, уже апробированных форм, в каждой своей новой работе бросаться в неизвестное, неведомое. Тогда, может быть, удастся пробежать дистанцию и хватит дыхания на всю жизнь в искусстве.



Эльдар Рязанов

Эти несерьёзные,  
несерьёзные фильмы



# Примечания

## 1

«Правда», 19 октября 1962 года.

[Вернуться](#)