

Б И Б Л И О Т Е К А

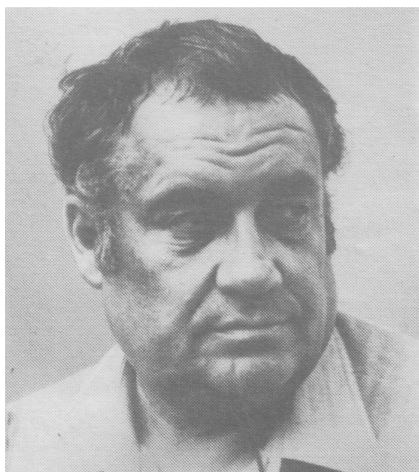
ISSN 0132-2095



ОГОНЁК

№ 45

1990



*Эльдар РЯЗАНОВ*

М О С К В А  
ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«П Р А В Д А»

**З А Э К Р А Н Ё**



БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 45

Издается с января 1925 года

Эльдар РЯЗАНОВ

ЗАЭКРАНЬЕ

Москва. Издательство «ПРАВДА».  
1990

## Эльдар РЯЗАНОВ

Рязанов Эльдар Александрович родился в 1927 году. В 1950 году окончил режиссерский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии. Учился у Г. М. Козинцева и С. М. Эйзенштейна.

До 1955 года работал в документальном кино. С 1955 года — режиссер-постановщик киностудии «Мосфильм». Им поставлены фильмы «Карнавальная ночь», «Человек ниоткуда», «Гусарская баллада», «Берегись автомобиля», «Ирония судьбы», «Служебный роман», «Гараж», «Вокзал для двоих», «Жестокий романс», «Забывтая мелодия для флейты» и другие.

## ПЕРВЫЙ УРОК

Первый урок послушания я получил на первом курсе Всесоюзного государственного института кинематографии. Нам, студентам, было дано задание: выбрать по своему вкусу отрывок из современного советского литературного произведения и создать на бумаге экранизацию этого фрагмента, то есть написать киносценарий. За эту работу нам должны были поставить итоговую годовую оценку по режиссуре. Напомню, условия учебы были таковы: если ты получаешь двойку по специальности (режиссура или актерское мастерство), тебя выгоняют из института. Пересдача этих предметов исключена. Так что понятна важность этого задания. Я был самым молодым студентом на курсе. В этот момент мне только исполнилось семнадцать лет. Время было суровое, весна сорок пятого года, шел конец гигантской войны. И наш выбор пал на талантливую, жестко написанную военную повесть Александра Бека «Волоколамское шоссе». Я говорю «наш выбор», потому что для осуществления этой курсовой работы я объединился со своим сокурсником, азербайджанцем Лятифом Сафаровым. Кстати, судьба его сложилась трагически. На Бакинской киностудии он со временем стал видным режиссером, снимал картины, был сделан первым секретарем азербайджанского Союза работников кино. А потом его «не переизбрали». То есть не назначили сверху. Он чем-то кому-то не угодил, и его отстранили. А у него обошлось восточное самолюбие. И тут еще добавились семейные неурядицы, и Лятиф Сафаров покончил с собой...

Но это случится через двадцать лет, в шестидесятых годах, а пока мы, вдохновенные полуголодные студенты, чрезвычайно воодушевлены предстоящей работой. Мы поехали в Переделкино, где тогда жил Александр Бек, познакомились с ним, поделились своими замыслами и намерениями. В повести «Волоколамское шоссе» рассказывалось о гвардейцах-панфиловцах, которые осенью 1941 года насмерть стояли под Москвой. Я не перечитывал с тех пор эту повесть, но тогда нам казалось, что автором сказано новое слово о войне. Бек писал более сурово и правдиво, чем многие его собратья по перу. Нас привлекло к этой вещи именно ощущение горькой правды, которой дышали многие страницы.

Еще раз повторяю, я описываю все происшедшее по памяти, я не освежал подробностей, да и не у кого спросить. Но событие, о котором я хочу поведать, так врезалось в память, что не нуждается в дополнительных опорах.

Одним из героев повести был молодой командир казах Баурджан Момыш-Улы. Уже после войны я узнал, что это подлинный, так сказать, документальный человек, даже с не измененным именем. Момыш-Улы выжил в этой страшной войне, а после нее стал казахским писателем.

У Бека был, в частности, эпизод, где перед строем расстреливали дезертира. Командовал расстрелом Момыш-Улы. У автора, кажется, был намек, что командир и дезертир знали друг друга с детства. Нам, первокурсникам, хотелось усилить драматизм эпизода. Мы уцепились за эту подробность и развили ее. Нам казалось, что будет острее, если Момыш-Улы должен отдать приказ о расстреле друга. И мы выдумали эпизод, которого не было у Бека...

«Унылая, дождливая погода. На поляне стоит строй солдат. Перед ними, у опушки леса, мокнет жалкая фигура дезертира. Его глаза с мольбою смотрят на Момыш-Улы. Командир взирает на осужденного, в глазах его жалость и непреклонность. Он начинает отдавать приказ, и в это время перед его глазами, сменяя друг друга, проходят картины детства и юности. И в каждом видении они вдвоем, нынешний командир и приговоренный.

Вот они воруют яблоки из сада и испуганно спасаются от хозяина... Вот они плещутся в речке, брызгаются, хохочут, валгузят друг друга... Вот они вместе сидят за одной партой в школе, одного из них вызывают к доске, а второй подсказывает, выручая товарища... А вот свадьба нынешнего дезертира, а дружком, шафером все тот же Баурджан Момыш-Улы. Вот он говорит тост, желая молодым счастья... Это видение обрывалось резкой командой, произнесенной хриплым голосом: «Огонь!». Это приказал Момыш-Улы. Грянул залп. Фигура дезертира, обмякнув, упала на мокрую рыжую траву. Командир, не оборачиваясь, зашагал прочь...»

Что-то в этом роде написали мы с Лятифом Сафаровым. Видений было, пожалуй, побольше, но я и не пытаюсь вспомнить все. Сейчас такого рода реминисценции — расхожее, общее место, штамп. Прием девальвировался, но тогда это было относительно новое, во всяком случае, еще не навязло в зубах. Мы с Лятифом очень гордились своей выдумкой, поехали в Переделкино к Беку. Там, на даче, которую он, кажется, снимал у кого-то, мы прочитали ему наш опус. Александр Бек одобрил наш сценарий и, в частности, этот эпизод. Окрыленные, мы вернулись в Москву и отдали наш первый в жизни сценарий на машинку, а потом сдали, как и положено, в деканат.

И вот наступил день, конец сессии, когда должны были быть оглашены оценки по режиссуре. Надо сказать, что нашего мастера — Г. М. Козинцева — на экзамене не было; то ли он снимал картину,

то ли еще чем-то был занят, так что он в этой истории не участвовал. Короче, экзамен принимали завкафедрой режиссуры, режиссер Лев Владимирович Кулешов и ассистентка Козинцева по преподаванию режиссуры актриса Александра Сергеевна Хохлова, жена Кулешова. И вот Кулешов зачитывает отметки... Ростоцкий, Азаров, Катанян, Левин, Дорман, Фомина, Дербышева... Все сокурсники названы, все получили оценки — кто лучше, кто хуже. Не оглашены только две фамилии — Сафарова и моя...

Мы в недоумении: что случилось? Кулешов и Хохлова разбирают работы товарищей, а о нас ни слова, как будто нас не существует. Мы с Сафаровым переглядываемся, понимая, что произошло нечто нехорошее. Но что? Мы знали — у нас пристойная работа, уж на тройку-то она вполне тянет. В томительном ожидании проходит час... Наконец добираются до нас.

Конечно, невозможно больше чем через сорок лет вспомнить прямую речь, но смысл кулешовских слов навечно врезался в память.

— К сожалению, мы не можем аттестовать работу Рязанова и Сафарова, — говорил в прошлом прогрессивный, левый, а потом многократно битый Лев Владимирович Кулешов. В те годы это был затюканный властью человек. Он уже не снимал картин, и должность во ВГИКе была его единственным средством к существованию. — В этом сценарии допущена грубейшая идеологическая ошибка. Гражданская позиция, взгляды Рязанова и Сафарова внушают нам большую тревогу. Они в своей экранизации столкнули два гуманизма — советский и общечеловеческий, они противопоставили два мировоззрения. Известно, что советский гуманизм — более высокая форма, нежели гуманизм общечеловеческий. Оплошность студентов (назовем это так, мы не считаем, что они поступили сознательно) настолько серьезна, что мы возвращаем им их сценарии для переделок, для коренной переработки. Если же они будут упорствовать, боюсь, что придется поставить им двойки. Мы могли бы сразу же выставить неудовлетворительную отметку, но мы хотим дать возможность молодым людям одуматься, исправиться...»

Итак, все наши однокашники успешно перешли на второй курс. Все, кроме нас. Если мы упрямся, нам влепят двойку, и тогда прощай ВГИК! Мы с Сафаровым впервые в жизни встали перед подобной дилеммой. Потому она возникала перед нами практически в каждой картине.

Если быть откровенным, мы впервые услышали, что существует два гуманизма. До этого мы даже не подозревали об этом. И, честно говоря, мы совершенно не хотели их противопоставлять и тем более сталкивать. Мы не понимали, чем мы провинились, чего от нас хотят. Мы перечитывали эпизод, он нам очень нравился. Вот если бы после реминисценций Момыш-Улы разжалобился и не расстрелял бы дезертира, мы, может, и поняли бы упрек, но «шить нам дело» из-за рассказанного выше эпизода казалось несправедливым. И Александр Бек одобрил, а ведь

он же автор повести. Что делать? Эта наша выдумка была, несомненно, украшением короткометражного сценария. Потом, в будущем, я заметил, что острые так называемых редакторских замечаний всегда направлено против самого яркого, самого интересного, отличающегося от нормы. Нюх у них на это особый.

Короче, мы были не согласны, уродовать сценарий не хотели. Мы стали тянуть время, выжидать. Товарищи наши по учебе разъезжались. Некоторым — Ростockому, Дорману, Азарову — удалось поехать в побежденную Германию. Другие отправились на халтуру — фотографировать по деревням, чтобы подзаработать на жизнь. Иные наслаждались отдыхом, каникулами. Мы — двое неприкаянных — продолжали метаться. Сопротивление наше постепенно слабело. Мы поняли, что угроза Кулешова не была шуткой, не являлась педагогическим приемом. И в деканате с нами провели воспитательные душевспасительные беседы. И мы кончили рыпаться. Сдались!

Мы выбросили из эпизода расстрела все эти видения, и сценарий сразу же стал более плоским. Нам он перестал нравиться. Мы отдали его на кафедру и стали ждать своей участи с довольно гадостным чувством. Мы были уверены, что нам поставят по тройке, так как большего, с нашей точки зрения, эта киноверсия не заслуживала. Как же мы были удивлены, более того, поражены, когда узнали, что нам поставили отличную отметку, пятерку. Радости нам эта оценка не доставила. Мы понимали, что получили награду за послушание, за то, что наступили на свои мысли, чувства, убеждения. Оказалось, что действительно за сделку с совестью платят неплохо. Это было начало, так сказать, первый наглядный урок.

## НЕ ОТТУДА

Весной 1961 года я закончил эксцентрическую комедию «Человек ниоткуда» по сценарию Леонида Зорина. Это была моя третья лента. Картина рассказывала о приключениях снежного человека в Москве и была снята в довольно замысловатой манере.

Оригинальность формы, необычность приемов понадобились нам с Зориным для того, чтобы объемнее, резче подчеркнуть идею фильма. Чтобы взглянуть свежими глазами на нашу жизнь, где переплелось хорошее и дурное, важное и случайное, мусор и крупницы прекрасного, требовался герой с непосредственным, простодушным восприятием. Мы не стали извлекать его из среды реально существующих людей и прибегли к вымыслу — привели в Москву чудака — «человека ниоткуда», из несуществующего племени «тапи». По сути, наш Чудак — существо с детским, незамутненным сознанием — являлся своеобразным камертоном, по которому проверялась наша действительность. Чистый, наивный, душевный дикарь был, по сути, лакмусовой бумажкой. Благодаря этому, конечно же, условному приему было легче обнаружить пороки и откло-



нения нашего общества. В картине, несомненно, присутствовал критический, сатирический заряд. Но поскольку критерием были выбраны общечеловеческие мерила, фильм был обречен на неприятие его официальными инстанциями. Но тогда я этого еще не понимал.

Необычность формы, непривычность содержания насторожила многих зрителей и, к сожалению, в первую очередь тех, от кого зависел выпуск ленты в кинопрокат. Каждый из аппаратчиков «пупом» чувствовал, что в фильме есть что-то «не наше». И было принято решение — как бы выпустить картину и в то же время практически не выпускать. Сделать это было просто. Картине определили мизерный тираж.

Жанр «Человека ниоткуда» я бы определил как комическую «ненаучную фантастику». «Человек ниоткуда», пожалуй, первая в истории нашего кинематографа лента, где широко использовался «юмор абсурда». Фильм делался как бы «на ощупь», многое переснималось. Нелегко было найти и манеру актерской игры. Диалоги страдали литературностью, условностью. Бытовых текстов практически не было. Это тянуло актеров на театральность, высокопарность, чего природа кинематографа категорически не терпит...

И тем не менее все кончается. Завершилась работа и над этим фильмом. Начались первые контакты со зрителями. Состоялась премьера в Доме кино. Она была шумной и многосторонней. Профессионалы встретили картину очень горячо. И это легко объяснить: в фильме было много нового, необычного, ощущался поиск, эксперимент, чувствовались попытки отойти от норм и стандарта.

При показах так называемому нормальному зрителю картина воспринималась далеко не столь единодушно. У фильма появились ярые сторонники и не менее ярые противники. И это естественно. Лента была по тем временам необычной, странной. Публика, честно говоря, оказалась неподготовленной к подобной стилистике — ведь картина в этом смысле явилась «белой вороной». Так что почва для такого рода произведений была еще не совсем взрыхлена. Провели ряд встреч, обсуждений на заводах, в научно-исследовательских институтах, на различных предпрятиях. Во время обсуждений вспыхивали споры, сталкивались мнения. И это было прекрасно! Фильм будоражил, заставлял думать, главное, не оставлял людей равнодушными. Еще Маяковский когда-то сказал: «Я не целковый, чтобы всем нравиться!..»

Итак, оставался последний этап — встреча фильма с массовым зрителем...

Стояло лето 1961 года. Картина еще нигде не демонстрировалась, выпуск был намечен на осень. Как вдруг 22 июня 1961 года в газете «Советская культура» под рубрикой «Письма зрителей» появилась увесистая разносная статья по поводу «Человека ниоткуда». Называлась она «Странно...». Письмо зрителя начиналось словами: «Недавно я находился в командировке в городе Полтаве и там посмотрел новую комедию...» Далее шла взбучка фильма. Вот одна из цитат:

«В фильме «Человек ниоткуда» есть некоторые интересные, занимательные сцены, смешные эпизоды. Есть и красивые виды Москвы. Но для большого фильма этого мало. Нужны мысли, нужна четкая и определенная идейная концепция, ясная философская позиция авторов, но именно этого не хватает в фильме. Ибо «философия», заключенная в сценарии Л. Зорина,— это либо брюзжание, слегка подкрашенное иронией, либо двусмысленные (в устах людоеда) и невысокого полета афоризмы вроде того, что нет ничего приятнее, чем съесть своего бранили. Попытки же уйти в область чистой эксцентрики и гротеска приводят лишь к бессмысленному трюкачеству и погрешностям против художественности. В таком, я бы сказал, балаганном стиле сделаны заключительные эпизоды картины — космический полет...»

Было сказано еще немало нелестных слов в адрес картины. Подпись под статьей гласила — В. Данилян, научный работник. Я ужасно огорчился. Это была, по сути, первая рецензия, причем очень недоброжелательная. Картина еще не шла, ее никто не видел, а ее уже бранили. Авансом, так сказать. На следующий день после выхода номера газеты мне позвонил автор сценария Леонид Зорин.

— Тебе не кажется,— спросил он меня,— что этот «зритель» проявил недюжинную эрудицию в области кинематографа? Он козыряет такими сведениями, о которых не всякий специалист знает. Да и стилистика статьи сугубо «киноведческая».

Я вспомнил текст «письма» и понял, что Зорин ухватил важный нюанс.

— У меня подозрение, что этот нагоняй написал какой-то кинематографический критик, киновед.

— Зачем же он тогда прикрылся псевдонимом? И вообще выдал свое мнение за голос публики? По-моему, это некрасиво...

— Более того, это типичные нравы буржуазной прессы,— со значением произнес Зорин.— Наша журналистика не должна прибегать к подобным методам, понял?

— Так надо пойти в газету, устроить скандал!

— Ишь какой шустрый,— сказал Леонид Зорин.— В твои годы я тоже был таким же горячим. (Он старше меня на 3 года).— Надо раздобыть фамилию журналиста, накатавшего статью. Надо иметь неопровержимые доказательства. Тогда мы сможем схватить их за руку, чтобы они не успели спрятать концы в воду...

Дело было не в том, вернее, не только в том, что рецензия оказалась ругательной. Хотя этот факт нам, естественно, крайне не понравился. Но за всем этим крылась какая-то грязь. Вместо того чтобы выступить с «открытым забралом», раскритиковать нашу ленту, автор почему-то запсевдонимился, предпочел странные, малопочтенные ходы.

Но человек любит приятное. И я понимал, что если бы в письме зрителя о нашем фильме говорились хорошие слова, мы бы не предприняли тех действий, которые мы предприняли. Нам было бы просто ра-

достно, что рядовой зритель так компетентен, так хорошо сведущ в истории кино.

Для начала я позвонил в Полтаву в кинопрокат. Выяснилось, что «Человек ниоткуда» там еще не демонстрировался. Первая ложь была налицо. Разведать же в газете, кто именно скрылся за псевдонимом В. Даниляна, оказалось сложнее. Сотрудники газеты не раскалывались, хранили редакционную тайну. И все-таки Л. Зорин нашел ход. Через бухгалтерию удалось узнать, кто получил гонорар за «письмо» В. Даниляна. Автором оказалась заведующий отделом кино газеты «Советская культура» кинокритик Владимир Шалуновский.

Я был поражен. Полтора месяца назад я виделся с ним во Франции, в городе Канн. Мы прикатили туда на два дня в составе большой туристической группы, собранной из кинематографистов, а Шалуновский был откомандирован газетой на кинофестиваль. И там, при встрече, он пел дифирамбы нашей ленте, говорил, что именно «Человека ниоткуда» надо было послать на Каннский фестиваль, а не тот набивший оскомину «железобетон», который никто не хочет смотреть, и т. п. За язык я его не тянул, а высокое мнение о фильме и слова его, разумеется, запомнил. Кто же равнодушно отмахнется от лестных слов!..

Но когда же он врал? Тогда, в Канне? Или сейчас, на газетной полосе? Чем была вызвана эта статья? Велением сердца или чьим-нибудь иным велением? Почему он спрятался за псевдонимом? Не хотел марать своего имени в глазах собратьев? Значит, выступал против совести? Если это так, то он просто двурушник, человек без стыда и чувства чести. Кроме того, выдавая профессиональную статью за письмо дилетанта-зрителя, газета нарушала определенные этические нормы. Одно дело, когда печатный орган, призванный рецензировать фильмы, помещает очередной разбор специалиста, совсем другое — когда прибегают к фальшивке под видом «голоса из народа». Но в данном случае народ молчал — ведь фильм еще не шел на экранах. Мы имели дело с подлогом, с бессовестным поступком, да еще грубо, небрежно сляпанным. Мы не могли примириться с нечистоплотностью кинокритика и решили наказать писаку, разоблачить его, схватить за руку. Он ведь еще и 30 серебряников получил за фальсификацию... Мы выработали план действий. Главное — надо было набраться терпения, потому что марафон предстоял многомесячный...

Начали мы с того, что отправили письмо редактору газеты. Я не помяно его дословно, приведу смысл:

«Уважаемый товарищ редактор! В Вашей газете от 22 июня сего года было помещено «Письмо зрителя», научного работника В. Даниляна, о нашем фильме «Человек ниоткуда», в котором содержалась критика в адрес картины. Нам кажется, редакция должна быть заинтересована в том, чтобы создатели фильмов встречались со зрителями. Нам очень хочется повидаться с тов. В. Даниляном, поспорить с ним. Может, мы

сможем его кое в чем переубедить, а может, и он заставит нас переменить наше мнение. Просим сообщить адрес или телефон В. Данильяна. Заранее благодарны.  
С уважением

Леонид Зорин  
Эльдар Рязанов».

Отослав коварное, демагогическое послание, каждый из нас занялся своими делами — Зорин сочинял новую пьесу, а я работал над сценарием «Гусарской баллады».

Прошел месяц, но ответа почему-то не последовало. Тогда мы написали еще одно письмо, адресованное опять редактору «Советской культуры». Содержание его сводилось к следующему:

«Уважаемый товарищ редактор!

Месяц назад мы обратились к Вам с просьбой — помочь нам связаться с тов. В. Данильяном, письмо которого было опубликовано в Вашей газете от 22 июня сего года. Мы недоумеваем, почему нам никто не ответил. Нам кажется, что редакция должна быть заинтересована...» (далее шел тот же набор, что и в нашем первом письме). Окончание нашего послания на сей раз напоминало ноту недружественному государству:

«...Мы настаиваем на том, чтобы нам немедленно сообщили адрес или телефон тов. В. Данильяна. Нам непонятна такая позиция газеты. В случае Вашего молчания мы будем вынуждены принять меры...

С уважением

Леонид Зорин  
Эльдар Рязанов».

Честно говоря, уважения к редактору мы не испытывали, но мы тщательно соблюдали весь декорум. Игра, которую мы затеяли, требовала полного набора казуистики. До нас доходили сведения из редакции, что наше первое письмо вызвало легкую панику. В газете отлично поняли наши намерения, сообразили, что мы раскусили всю подноготную, и не понимали, как выкрутиться из создавшейся ситуации. Конечно, затея с нашей стороны была опасная. Пытаясь прижать к стене Шалуновского, мы, по сути, объявили войну газете. А у нас тогда не было принято, чтобы газета вслух извинялась перед обиженными ею людьми или публично признавала свои ошибки. Да и сейчас, в общем-то, тоже. Честь мундира советской прессы превыше правды! Мы понимали, что борьба неравна, что газете «приложить» нас проще простого, но тем не менее решились пройти весь путь до конца.

На этот раз ответ пришел довольно быстро, буквально через неделю. В редакции нашли выход, во всяком случае, отсрочку. Ответ редактора газеты гласил:

«Уважаемые товарищи Л. Зорин и Э. Рязанов!

Редакция задержала свой ответ потому, что товарищ В. Данилян находился в командировке. А без его согласия редакция не считала для се-

бы возможным сообщить Вам его координаты. Сейчас В. Данилян вернулся. Он не возражает против встречи с Вами. Сообщаем его адрес: Москва, 2 почтовое отделение, до востребования. Данилян В. И.

С уважением

редактор Д. Большов».

Хитрость газетчиков была шита белыми нитками. Неужели вымышленный Данилян так испугался нас, что не решился сообщить свой адрес? Ведь, судя по письму редактора, он — хотя его и нет — москвич.

Роман в письмах продолжался. Мы написали во второе почтовое отделение Москвы следующее послание, которое, как мы понимали, никто никогда не востребует:

«Уважаемый товарищ В. И. Данилян!

22 июня в газете «Советская культура» было помещено Ваше письмо с критикой в адрес комедии «Человек ниоткуда». Нам кажется, что Вы в некоторых своих оценках были не совсем правы. Нам очень хотелось бы повидаться с Вами и побеседовать, поспорить. Может, мы сможем кое в чем Вас переубедить, а может, Вы заставите переменить нас наше мнение. Сообщаем Вам свои адреса и телефоны. Не откажите в любезности дать нам знать о времени и месте встречи.

С уважением

Леонид Зорин  
Эльдар Рязанов».

А чтобы в газете осознали, что мы не бросили своего предприятия, копию письма, отосланного В. И. Данилян, мы любезно препроводили редактору газеты. На всякий случай. Чтобы был в курсе. Чтоб спал лучше. Чтоб не забыл. Чтобы еще раз вылил ушат своего раздражения на незадачливого Шалуновского, который и подделку-то не смог сделать как следует.

Как мы и думали, тов. Данилян не явился за письмом. Ведь при получении корреспонденции, адресованной «до востребования», необходимо предъявить документ. А сфабриковать его оказалось не по плечу хитроумному рецензенту. Поскольку на нашем письме был предусмотрительно обозначен обратный адрес одного из нас, наша невостребованная каверза вернулась домой...

А уже наступила осень, и фильм наконец-то выполз на экраны. Копий картины, а следовательно, и кинотеатров было мало. Появились рецензии в разных газетах. В основном рецензии поносили ленту. Вот названия некоторых статей:

«Московский комсомолец» — «Очень странный фильм»,  
«Литературная газета» — «Зачем он к нам приходил?»

«Советский экран» сначала не сориентировался, и в статье драматурга Кл. Минца «Берегите комиков» похвалил картину, а через несколько номеров исправился и шибанул как следует дуплетом. Одна статья назы-

валась: «Оберегайте комиков от плохих сценариев», а вторая — «Ниоткуда и никуда». Лишь некоторые провинциальные печатные органы, в силу своей удаленности, не разобрались в обстановке и поначалу опубликовали несколько хвалебных рецензий. Но потом, глядя на столичные маяки нашей прессы, поняли, куда дует ветер, и либо замолчали, либо загавкали в унисон. Если называть вещи своими именами, шла организованная травля картины. Эти разносы нас с Л. Зориным, естественно, огорчали, но не вызывали никаких мстительных поползновений. Наша картина не обязана была всем нравиться, и у нас не возникало никаких претензий к авторам критических статей.

Мы понимали, что, вероятно, не все в картине получилось, не все удалось, как хотелось. Нам еще предстояло осмыслить, где ошибки, а где удачи, понять, в чем просчеты. еще предстояло сделать выводы. Единственное, чего мы не понимали, почему поиск новой формы, попытка отойти от общепринятых канонов вызвали такую ярость прессы. Ее усердие было явно неадекватно. Создалось впечатление, что всю эту стаю спустили со своры и велели кусать побольнее...

А борьба с газетой «Советская культура» тем временем вступила в решающую фазу. Мы сочли, что хватит играть в прятки, надо выложить карты на стол. И мы написали возмущенное письмо, где все называли своими именами. Писали о недопустимости фальшивок в прессе, о нравах, которые должны быть чужды социалистической печати, о недостойном вранье, которое содержалось в ответах редактора на наше имя. В конце письма мы «требовали крови», то есть наказания виновных, а именно кинокритика Шалуновского. Мы советовали тем, кто будет проверять, заглянуть в бухгалтерскую ведомость. Мы пригрозили, что если наше письмо оставят без внимания, то мы подадим в суд на газету. На этот раз мы подписались без всяких словес об уважении. Этот меморандум мы направили в три адреса — в Отдел культуры ЦК КПСС, в Союз работников кинематографии СССР и, естественно, редактору газеты. Это уже была традиция — не скрывать от Д. Большова наших поступков.

Из газеты мы, разумеется, не ждали никакого ответа. Не откликнулись на наше письмо и из Отдела культуры ЦК. А вот секция теории и критики Союза кинематографистов СССР провела обсуждение нашей жалобы. На заседание секции были приглашены не только мы, но и редактор газеты, а также кинокритик Шалуновский. Это было время, когда кинематографический союз еще не превратился, как это случилось в эпоху застоя, в бессловесный придаток любой командующей искусством организации. В этот ранний период наш Союз возглавлял неистовый Пырьев. Союз вмешивался тогда в нелегкие судьбы некоторых фильмов, защищал их от гонителей, ретивых администраторов и чистенько добивался успеха. Не принятые чиновниками картины выходили на экран. Скажем, первый фильм Л. Шепитько «Зной» или «Человек

идет за солнцем» М. Калика увидели свет только благодаря усилиям Союза кинематографистов.

Так вот, состоялось заседание секции теории и критики. На него, конечно, не явились ни редактор «Советской культуры», ни заведующий отделом кино этой газеты и одновременно автор пресловутой рецензии. Собравшиеся критики и киноведы, ознакомившись с делом, были возмущены позицией газеты, поведением Шалуновского, и была составлена соответствующая резолюция, осуждающая нечистоплотный поступок члена секции. Здесь мы с Зориным вроде бы победили, но толку от этой победы не оказалось никакого. Мы доказали свою правоту, нас поддержали, пожалели, одобрили. Но Шалуновский эту резолюцию, как говорится, «в гробу видел». И мы решились на беспрецедентный поступок — собрались подать в суд на газету «Советская культура», обвинив ее в использовании недостойных методов журналистики...

Но тут случилось непредвиденное. Проезжая на работу мимо Арбатской площади, один из руководителей страны — секретарь ЦК КПСС М. А. Суслов — увидел из окна длинной черной бронированной машины (в народе их называют «членовозками», поскольку они возят только членов Политбюро) на фасаде кинотеатра «Художественный» афишу фильма «Человек ниоткуда», где был изображен лохматый дикарь. Главный идеолог уже видел нашу ленту, она ему очень не понравилась, и он распорядился снять фильм с экрана. И картина «Человек ниоткуда» ушла «и в никуда, и в никогда, как поездка с откоса» (А. Ахматова).

Кстати, когда в 1980 году в Москве выпустили в прокат «Гараж», я долго не мог понять, в чем дело? Вроде кинотеатров было немало, и неплохие кинотеатры, но что-то тем не менее казалось необычным. А что именно, я никак не мог постичь! Директриса одного из кинотеатров объяснила мне ситуацию, вернее, принцип демонстрации нашей ленты в столице. Особенность состояла в том, что «Гараж» не шел ни в одном из кинотеатров, которые находились на трассах длинных, черных, бронированных машин. Прокатчики, наученные горьким опытом, не хотели рисковать судьбой фильма. Ведь достаточно было лишь одного звонка какой-нибудь влиятельной персоны, чтобы фильм попал за решетку или, как мягко выражаются, мог бы лечь на полку. И действительно, «Гараж» не демонстрировался ни в «Октябре», ни в «Художественном», ни в «Ударнике», ни в «России».

Но вернемся к «Человеку ниоткуда». Через несколько дней после снятия ленты с экрана на Двадцать втором съезде КПСС М. А. Суслов поспеял нашей картине несколько слов.

Вот что он сказал в своей речи 24 октября 1961 года: «К сожалению, нередко еще появляются у нас бессодержательные и никчемные книжки, бездейные и малохудожественные картины и фильмы, которые не отвечают высокому призванию советского искусства. А на их выпуск в свет расходуются большие государственные средства. Хотя некоторые из этих произведений появляются под таинственным названием, как

«Человек ниоткуда» (оживление в зале). Однако в идейном и художественном отношении этот фильм явно не от туда, не оттуда. (Оживление в зале, аплодисменты). Неизвестно также, от куда взяты, с к о л ь - к о (немало) и к у д а пошли средства на производство фильма. Не пора ли прекратить субсидирование брака в области искусства? (Аплодисменты)».

Я оставлю в стороне блистательный, чрезвычайно доказательный анализ картины. Каламбур тоже был нехитрый. Главным, пожалуй, единственным аргументом, подтверждающим безошибочность мнения, обличающего фильм, была высокая «непогрешимая» должность оратора. Что бы он ни произнес, это все равно встретили бы аплодисментами. Большая часть присутствующих в зале просто еще не могла увидеть картины — она шла всего несколько дней и демонстрировалась ничтожным тиражом. Однако послушный зал ответил на непритязательную шутку оживлением и аплодисментами. Мы вообще привыкли клеймить книги, которых не читали, поносить фильмы, которых не видели, осуждать речи, которых не слышали. Господи! Как мы послушны! Как доверчивы!

После этой всесоюзной рецензии с трибуны съезда фильм был окончательно похоронен и больше не показывался. По сути, произошло нечто большее, чем снятие фильма с экрана. Было погребено целое направление в нашей комедиографии.

А через несколько дней на концерте, посвященном закрытию съезда, два эстрадных угодника — Рудаков и Нечаев уже пели злободневную частушку:

На «Мосфильме» вышло чудо  
С «Человеком ниоткуда».  
Посмотрел я это чудо —  
Год в кино ходить не буду...  
Ай-яй-яй, ай-яй-яй...

Делегаты смеялись. Видно, с остальными проблемами в стране все обстояло хорошо!

После этого громкого события мы с Зориным дрогнули. Мы не боялись идти против течения, но веры в объективность, беспристрастность нашего суда, да еще при таком могучем оппоненте, у нас не было. И мы не подали в суд. Решили избежать бессмысленной трепки нервов. Хотя в суде должна была идти речь не об оспаривании оценки фильма, а о недостойных методах газеты. Но эти два разных вопроса в глазах советского суда при данной ситуации разделить было не так легко. Тем более что оценка считалась окончательной, ведь ее произнесло невероятно значительное лицо, да еще с самой высокой трибуны. Не говорю уже о том, что иск частных лиц к государственному органу печати факт в те времена был сам по себе неслыханный. И казус-то состоял не в материальных претензиях, что еще встречалось в судебной практике,



а в претензиях моральных, нравственных, этических. Мы понимали шаткость нашей позиции — ведь в глазах судей, которые были зеркалом системы, мы неминуемо выглядели бы в лучшем случае, как два склочника, а в худшем могло запахнуть более неприятными для нас формулировками. К примеру — с политическим оттенком. Тут наше государство накопило огромный опыт... И мы утихомирились! Плюнули на всю нашу интригу и продолжали жить!

Но теперь пробил час газеты! Наступило ее время! Она наконец-то могла расквитаться с нами. За все! За месяцы напряжения, в которых мы держали ее работников! Шалуновский ощутил свою безнаказанность, и газета ответила сокрушительным ударом. В редакционном подвале (значит, без подписи, значит, это не мнение одного какого-то журналиста, а мнение всей редакции) газета обрушилась на наши (действительно глупые) головы.

Приведу некоторые цитаты из подвала от 11 ноября 1961 г. (через семнадцать дней после речи на съезде), озаглавленного: «О фильме «Человек ниоткуда»:

«...Пожалуй, ни об одном из фильмов последнего времени не писалось и не говорилось так много, как о «Человеке ниоткуда». Обстановка нездоровой сенсационности сопутствовала ему с самого начала...»

Сенсационность, видимо, заключалась в том, что о фильме спорили, что у него были не только враги, но и друзья.

«...Фильм «Человек ниоткуда» не может заслужить иной оценки, кроме отрицательной... Картина оказалась слабой, сумбурной, а заключенные в ней идеи — весьма сомнительны...»

Цитирую дальше: «...Когда газета «Советская культура» выступила по поводу фильма с письмом в редакцию, озаглавленным «Странно...», авторы картины сценарист Л. Зорин и режиссер Э. Рязанов никак не реагировали на существо критики. Всю свою энергию они направили на то, чтобы разыскать автора этой статьи, узнать его адрес, его имя, отчество и т. д. Они принялись писать письма в редакцию и другие организации, отзываясь в неуважительном тоне о сотрудниках редакции и авторе статьи...»

Согласитесь, что для читателя, который не знал всей подоплеки и который привык верить печатному слову, со страниц газеты предстали образы мерзких, мстительных склочников, грязноватых интриганов, которые искали автора статьи, чтобы его скорее всего отколотить. Далее Шалуновский нанес удар по секции теории и критики Союза кинематографистов.

«...Недавно на заседании бюро секции теории и критики Союза работников кинематографии СССР состоялось обсуждение одного из этих писем, адресованных Председателю президиума Союза. И в письме, и на обсуждении о существе критики фильма, о серьезных ошибках его авторов не было сказано ни слова. Предметом обсуждения явились второстепенные, непринципиальные вопросы...»

Конечно, вопросы чести, порядочности и долга для Шалуновского являлись второстепенными и непринципиальными. Имея в руках такое могучее оружие, как прессу, он еще раз использовал ее в грязных целях, не останавливаясь перед напраслиной, сводя счеты не только с нами, но и со своими коллегами, которые осмелились обвинить его в бесчестности. Цитирую дальше: «...Вся эта история еще раз свидетельствует о том, что в среде кинематографистов нередки случаи неправильной, недостойной реакции на критику, что критика и самокритика развиты еще недостаточно, что иным творческим работникам еще не хватает требовательности к себе. История эта свидетельствует и о том, какие печальные результаты порождает та атмосфера взаимного захваливания...»

Однако хватит! Демагогии в статье предостаточно.

Критик и киновед Шалуновский расправился с нами и продолжал процветать, если только моральную проституцию можно назвать процветанием. Мы же проиграли. Но я не жалею о том, что мы проделали тогда. Единственное, в чем я раскаиваюсь, что мы не подали в суд. Хуже бы все равно не было. А один шанс из ста, что мы могли победить в суде, все-таки был. А мы его упустили, не использовали. И этого я себе и своему напарнику простить не могу...

Со времени злополучной истории минуло почти тридцать лет. Те раны давно затянулись и не ноют ни в какую погоду. Кинокритик Шалуновский скончался. Говорят, что о мертвых не принято говорить дурно. С моей точки зрения, это сомнительная поговорка. Особенно в нашей стране!

И дело тут не в личности Шалуновского. Хрущев публично назвал в то время журналистов подручными партии. И любой другой подручник (надо же, какое слово!), оказавшись он в положении Шалуновского, также усердно выполнил бы свои обязанности. Было бы указание, а палач всегда найдется. Но полученный урок не прошел для меня бесследно. Я понял, что хамство, несправедливость, нечистоплотность нельзя прощать или делать вид, что не замечаешь. Надо отвечать сокрушительным ударом, чтоб в следующий раз неповадно было! Это необходимо в первую очередь для самоуважения...

Рассказ о несчастном фильме заканчивается. В 1988 году Госкино СССР и конфликтная комиссия Союза кинематографистов СССР приняли решение о повторном (!) выпуске «Человека ниоткуда» на экран. И вот после двадцати восьми лет заключения несколько десятков копий многострадальной ленты появились в кинотеатрах. Естественно, без рекламы. Это был своего рода утешительный выпуск, ибо время ушло далеко-далеко. И зритель никак не мог понять, за что же эту невинную, чистую и по нынешним меркам с л и ш к о м советскую ленту гноили столько лет «на полке». Любители смогли увидеть актерские дебюты в кино Сергея Юрского и Анатолия Папанова. Анатолий Дмитриевич выхода ленты так и не дождался. Господи! Между созданием картины и ее ущербной, запоздалой встречей с публикой, ибо фильмы надо смотреть тогда, когда они сделаны, прошла, по сути, вся жизнь!

## «24 ЧАСА НА РАЗМЫШЛЕНИЕ»

После написания пьесы «С легким паром!» в конце шестьдесят восьмого года наши дорожки с моим постоянным соавтором Брагинским временно разошлись. И я, предоставленный сам себе, стал думать о том, что же мне поставить.

Одно из самых сильных театральных впечатлений, оставивших след в моей душе на всю жизнь, помимо «Давным-давно», была охлопковская постановка пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» у вахтанговцев, которую я видел году в сорок четвертом или сорок пятом. Бесподобная игра Ц. Мансуровой и Р. Симонова, удивительные декорации Рындина, стремительность, легкость, филигранность, изящество постановки, гармоничный баланс смешного и печального, легковесного и серьезного запали в меня прочно. Одно из таких незабываемых впечатлений юношеских лет — пьесу «Давным-давно» — я уже реализовал в 1962 году в фильме «Гусарская баллада» и вот через семь лет решил повторить подобный опыт. Захотелось воссоздать на киноэкране жизнь гасконского поэта Сирано де Бержерака.

Такой резкий поворот от современности в исторический материал не был обусловлен одной моей прихотью. Перед этим я закончил фильм «Зигзаг удачи», который встретил могучее сопротивление профсоюзов. Сначала картину долго мордовали поправками, не желая выпустить на экран. Придирки были мелкие, вездельные, глупые. А потом профсоюзные организации вмешались в дальнейшую судьбу фильма. Его показывали лишь в окраинных кинотеатрах тихо, почти без рекламы. Это называлось выпустить вторым экраном. Я долго не мог понять эту странную прокатную политику. Из чего она исходит? Из того, что на окраинах живут люди второго сорта, которых можно не принимать в расчет и показывать им идеологический брак? Или же, наоборот, население московских окраин настолько закалено в идейном отношении, что не поддается вредному, тлетворному влиянию сомнительных произведений?

История, случившаяся с «Зигзагом удачи», оставила, конечно, рубец на душе и послужила, без сомнения, одной из причин, почему я вдруг обратился к семнадцатому веку. «Сирано де Бержерак», казалось, пьеса невинная, проверенная. Одно слово — классика. Да еще французская. И действительно, запуск в производство удалось добиться относительно нетрудно. Киноначальство поворчалось: почему, мол, на французском материале; при чем тут Франция — но тем не менее я получил разрешение на экранизацию пьесы Эдмона Ростана.

Однако «как волка ни корми, а он все в лес смотрит». Я, начиная постановку, руководствовался совершенно безгрешными мыслями и вовсе не подозревал, во что выльется эта затея.

Итак, я приступил к написанию сценария. У меня уже имелся опыт, как делать фильм в стихах. Пьесу Ростана я очень любил. Еще с юношеских лет знал ее почти всю наизусть. Первая проблема, с которой я столкнулся, была проблема перевода. Какой перевод выбрать? Я давно обратил внимание, что лучшим как правило, кажется перевод, прочитанный или услышанный впервые. То есть то переложение, которое познакомило тебя с оригиналом, благодаря которому ты приобщился к данному произведению. Другие переводы, прочитанные или услышанные потом, почти никогда не нравятся.

Пьеса «Сирано де Бержерак» существовала в то время в трех переводах: Щепкиной-Куперник, Соловьева и Айхенвальда, незадолго перед этим сделанным специально для постановки в театре «Современник».

Вахтанговцы играли пьесу в транскрипции Т. Л. Щепкиной-Куперник. Да и в полном, еще дореволюционном собрании сочинений Ростана (который я имел) был тот же перевод. Именно в этом стихотворном варианте я и намеревался писать сценарий. Однако, вгрызаясь в материал и примеряя его к современности, сравнивая стихи Щепкиной-Куперник со стихами Айхенвальда, написанными на шестьдесят лет позже, я обнаружил любопытные закономерности. Перевод Айхенвальда был суше, строже, нежели щепкинский. Гражданские стихи в новом переложении были умнее, современнее, ближе нынешнему зрителю. Однако лирические монологи, любовные сцены, написанные крупным мастером перевода Щепкиной-Куперник, звучали как музыка — нежно, звучно, страстно. Я решил соединить оба перевода, взяв из каждого его сильные стороны, и привлек к этой работе Юрия Айхенвальда. Он должен был написать стихотворные соединительные стыки так, чтобы «швы» не чувствовались. При этом я, естественно, сократил пьесу и перевел ее в кинематографический действенный ряд.

Начались кинопробы. И тут я почувствовал что-то неладное. Актеры пробовались очень хорошие — Андрей Миронов, Михаил Волков, Сергей Юрский, Олег Ефремов, Виктор Костецкий. Играли они все очень даже недурно, но я чувствовал, что мой собственный интерес к постановке «Сирано» падал от пробы к пробе. Я не понимал, в чем дело. Меня не покидало какое-то смутное ощущение вторичности — как будто я делал двадцать пятую по счету экранизацию известной, набившей оскомину вещи. Чувство для меня было новое, незнакомое. Очевидно, — как я понимаю сейчас, — это говорило о том, что я уже привык к «авторскому» кинематографу, что для меня стали узковаты рамки только экранизатора. Но тогда, понятно, сформулировать свою туманную неудовлетворенность я не мог. В пьесе Ростана проходили, переплетаясь, два мотива: столкновение поэта с обществом и тема великой неразделенной любви. Так вот, если любовные перипетии как-то удавались ак-

терам, то гражданская интонация звучала слабо, неубедительно, несовременно. А в 1969 году гражданские устремления еще волновали нашу интеллигенцию. Вскоре, в начале семидесятых, наступит общественная апатия — расправятся с «подписанцами», вышлют за границу инакомыслящих, кое-кого попрячут по «психушкам», а кого-то засунут в лагерь. И общество успокоится, погрузится в спячку. Послушная часть «элиты» станет интересоваться только материальными благами: машинами, садовыми участками и дачами, квартирами, мебелью, мехами и драгоценностями, поездками за рубеж...

Я стал размышлять о том, как сделать, чтобы гражданский запал, заложенный в песне, зазвучал бы современно, стал бы близок нынешним людям. Снимать вещь только о любви с притушенными гражданскими идеями мне не хотелось. И тут пришла мысль пригласить на главную роль поэта Евгения Евтушенко. Чтобы поэт двадцатого века сыграл бы поэта семнадцатого столетия. Идея показалась мне удачной еще и потому, что сам Евтушенко во многом совпадал с задиристым Сирано. В августе 1968 года он направил телеграмму в правительство с протестом против нашего вторжения в Чехословакию. Этого забыть ему не могли, поэт находился в опале и использовал время для путешествий по реке Лене, что дало ему материалы для превосходных стихотворений.

Вообще про Евтушенко ходила тогда такая шутка, что «он обращается с Советской властью методом кнута и пряника». И действительно резкие, острые, смелые стихи, такие, как «Качка», «Наследники Сталина», «Бабий яр» и другие, порой сменялись конъюнктурными. Однако на сей раз замаливания грехов в виде поэмы «Под кожей статуи Свободы», развенчивающей американскую демократию, не помогали. Государство, а вернее бюрократия, которая считала себя государством, обиделась на поэта крепко.

Когда я предложил Евтушенко сыграть роль Сирано, он загорелся необычайно. Женя отменил уже назначенное путешествие по Лене и неистово отдался новой для себя роли. С каким увлечением репетировал он с Людмилой Савельевой, которая должна была играть Роксану! Я помню, как он покраснел от прикосновения женских рук гримера. Такое ощущение для него было внове. С какой страстью отдался он занятиям верховой ездой! Все ему было интересным, свежим, и он вкладывал весь свой азарт в освоение новой профессии.

Наконец мы сняли кинопробу. Она получилась интересной, необычной, очень убедительной. На экране действовал подлинный поэт, нараспев произносящий стихотворные тексты. Конечно, Сирано в трактовке Евтушенко не был легкий бреттер и фехтовальщик, поразивший и разогнавший в поединке сто наемных головорезов, напавших на него у Нельской башни. Сирано в исполнении Евтушенко скорее приближался к своему прототипу, нежели к романтическому изобретению Эдмона Ростана. На экране горели полубезумные глаза странного, желчного, много перенесшего человека. Сирано в пробе Евтушенко казался суще-

ством значительным, бездонным, необычным. Фехтовальные прыжки не очень-то импонировали этой фигуре. Такому Сирано были присущи глубокие гражданские мысли, сильная любовная страсть, серьезность чувствований. В этой трактовке не было ничего от попрыгунчика-дуэлиста. Получился бы, как мне думается, некий крен в образе. Персонаж приблизился бы к подлинному Сирано, претерпевшему в своей жизни немало бед, ран, невзгод, горя, бедности и унижений. Фигура была бы куда более трагической, чем в блестящей, но в чем-то поверхностной пьесе.

С появлением Евтушенко возродился мой интерес к постановке. Сразу же от самого факта участия Евтушенко получалась картина не только о судьбе французского стихотворца семнадцатого века, но и рассказ о судьбе нынешнего российского поэта. У меня за стеклом книжного шкафа одно время стояли рядом две фотографии — подлинный де Бержерак и Евтушенко в гриме Сирано. И между этими двумя фотографиями, только от их сопоставления (во всяком случае, в 1969 году!), аллюзионно выстраивался целый ряд крупнейших поэтов, так или иначе загубленных обществом. Байрон, Пушкин, Лермонтов, Гумилев, Цветаева, Маяковский, Есенин, Пастернак. У фильма в подобной трактовке как бы появлялось второе дыхание, обретался второй смысл, углубляющий содержание. Еще раз повторю: имя Евтушенко в то время (впрочем, как и сейчас) было одним из символов гражданской честности. Но не одна лишь своеобразная конъюнктура (если это только можно так назвать!) привлекала меня. Очень уж самобытным, уникальным, многосложным получался главный герой.

Однако требовалось еще утвердить кандидатуру. Все-таки это был не актер, не профессионал, своего рода дилетант. Как на него посмотрят коллеги из художественного совета? Идея идеей, но если это сыграно неубедительно в художественном смысле? Поддерживать к себе интерес на экране в течение двух часов под силу далеко не каждому даже хорошему артисту. А тут вообще эксперимент — человек, по сути, «из публики». Однако худсовет прошел прекрасно. Несмотря на то, что соперниками поэта выступили талантливые, именитые актеры, он их в этом соревновании победил. Именно тем, что не играл, а жил, был предельно натурален. Суть человека сливалась с образом. Евтушенко был утвержден единогласно. Режиссеры, писатели, редакторы горячо одобрили кандидатуру поэта.

Казалось, что в съемочной группе все было хорошо. Мы всю готовились к съемкам. Работы велись полным ходом. Партнеры Евтушенко в фильме были утверждены. У Л. Савельевой получилась хорошая проба на роль Роксаны. А Ширвиндт собирался исполнить роль графа де Гиша. Е. Киндинов должен был играть счастливого соперника Сирано Кристиана де Невильета. А В. Гафт намеревался выступить в роли капитана гвардейцев-гасконцев.

Места для натурных съемок мы выбрали в Таллинне и Львове. Красочные эскизы декораций были нарисованы талантливым Николаем

Двигубским и спланированы архитектурно. Вовсю шились костюмы семнадцатого века — картина предстояла дорогостоящая. Обувщики тачали сапоги с ботфортами на всю гвардейскую рать. В механическом цехе изготавливались секиры, алебарды, аркебузы, пушки, мортиры, приобретались старинные пистолеты. Состоялась договоренность, что часть конных войск после съемок «Ватерлоо» в Мукачеве будет переброшена во Львов, куда приедет в экспедицию наша группа. Композитор Андрей Петров уже написал марш на слова «Дорогу гвардейцам-гасконцам»... В гримерном цехе выполняли сложный заказ нашего съемочного коллектива — делали нос Сирано. Евтушенко не вылезал из конного манежа, где учился верховой езде, приступил к занятиям по фехтованию и зубрил роль наизусть. Мы на всех парах приближались к съемкам. Шел июль 1969 года. И вдруг!..

Это «вдруг» оказалось враждебным и зловещим. Меня вызвал к себе генеральный директор «Мосфильма» В. Н. Сурин.

— Вот телефонограмма от В. Е. Баскакова (тогдашний заместитель министра кинематографии), — и Сурин зачитал документ: «Работа над фильмом «Сирано де Бержерак» с Евтушенко в главной роли невозможна. В случае замены исполнителя главной роли на любого другого актера производство можно продолжать. Если же режиссер будет упорствовать в своем желании снимать Евтушенко, фильм будет закрыт. Прошу дать ответ через двадцать четыре часа».

То, что при исполнении роли французского опального поэта советским опальным поэтом может получиться лента, которая будет не столько о Франции давних времен, сколько о современной России, что получится картина о взаимоотношениях власти с писателями, было понято руководством кинокомитета сразу же. И именно то, что привлекало меня в постановке, напугало чиновников от кино.

У меня было такое ощущение, будто меня ударили кувалдой по голове. Это свалилось неожиданно, я совсем не был подготовлен к такому. Деловитость требования потрясала. Все-таки можно было, наверное, предварительно поговорить со мной, ознакомиться с моей позицией, выслушать мои аргументы, в конце концов, посмотреть снятую кинопробу. Но это, как видно, никого не интересовало. Крамола должна была быть подавлена в зародыше жестко и безапелляционно. Категоричность телефонограммы напоминала мне ультиматум, с которым обращаются к комendanту вражеской крепости, требуя сдачи, иначе будет штурм и город отдают на разграбление. Сходство с этим усугублялось тем, что на раздумье мне давалось двадцать четыре часа.

Жесткость, за которой стояло сознание могучей силы, хладнокровие, бездушность, бесчеловечность потрясли меня. Двадцать четыре часа, данных на размышление, я провел как в скверном кошмаре. Я советовался с друзьями, заглядывал в глубины собственной души, взвешивал, сопоставлял. И пришел к выводу: отступить мне некуда. Я не хочу снимать фильм без Евтушенко, ибо мне это неинтересно. Делать «очередную» экранизацию не имею права. Обратной дороги не было. На следу-

ющее утро я пришел в кабинет В. Н. Сурина и сказал о своем решении. Честно говоря, где-то внутри я надеялся, что меня пугают, что они не посмеют просто так с бухты-барахты закрыть картину, — ведь на подготовительные работы истрачено уже двести тысяч рублей. Однако я не учел, что деньги были не свои, а народные, то есть ничьи. Потом, я забыл, что «идеологией мы не торгуем». И еще: руководство кинематографии, вероятно, расценило мой поступок как чудовищную неблагодарность с моей стороны. Мы, мол, ему позволили делать картину не на генеральном направлении, не современную, а историческую, не на нашем национальном материале, а на французском. И вместо признательности — предательство, нож в спину руководства Госкино.

Буквально через час после того как я объявил, что «крепость не сдастся», начался штурм. Он был очень краток. Баскаков не колеблясь подписал приказ о прекращении работ и закрытии фильма «Сирано де Бержерак». Все было кончено. Как говорится, «он и ахнуть не успел, как на него медведь наслел».

Перепад образовался очень резкий. Еще вчера ни на что не хватало времени, меня рвали на части, я был нужен всем, меня осаждали вопросами, требовали решений, тысячи дел мелких и крупных кружили вокруг меня. И вдруг возникла пустота. Моя персона никого больше не интересовала, все дела остановились, как по мановению волшебной палочки, обнаружилась уйма свободного времени, возникло ощущение невесомости, неуверенности, собственной ненужности. Меня как бы выбросили на ходу из поезда.

Я, конечно, тут же сообщил Евтушенко о случившемся. Мы решили бороться, действовать, хлопотать. Однако ни к кому из руководителей Госкино я не смог пробиться на прием. Шел очередной международный кинофестиваль, и меня никто не принимал, ссылаясь на занятость в связи с фестивалем. Занятость, конечно, имела место, но при желании можно было найти двадцать минут для разговора со мной. Но желания не было. Я стал звонить в ЦК КПСС заведующему сектором кино тов. И. Черноуцану. Он обещал помочь, говорил, что все должно быть определено качеством актерского исполнения, и, ничего не сделав, отбыл в отпуск. Женя действовал по своим каналам, но все было безнадежно. И тогда мы решили написать письма секретарю ЦК КПСС М. А. Суслову, который ведал идеологией, которого называли «серым кардиналом», мрачной и зловещей фигуре в истории нашей страны.

Кстати, о сером кардинале. В сценарии «Гаража» в ремарочной части было сказано о персонаже, которого играла И. Саввина, следующее: «Аникеева — заместитель председателя. Тот самый заместитель, который на самом деле главный председатель. То, что называют «серый кардинал».

Мы получили из Госкино по этому поводу среди других и такую поправку:

«Убрать из текста слова «серый кардинал».



Повторяю, эта формулировка не входила в диалог, ее в готовом фильме попросту не было бы. Эта вспомогательная реплика — ремарка, которая существовала только в рабочей записи сценария. Мы пожали плечами и выбросили эти два слова, ибо на фильме это никак не отражалось. Поправка была бессмысленной, ибо она не влияла на ткань картины, но тем не менее она была сделана. И даже в письменной форме. И, естественно, без объяснения причин.

Вот уж поистине «на воре шапка горит»...

Мы с Евтушенко решили, что напомним каждый свое письмо, так как коллективные послания в то время преследовались. В них виделись разговоры, фракции и прочая групповая чертовщина.

Цитирую фрагмент из своего письма «серому кардиналу»:

«Кинопроба Евтушенко была единогласно утверждена художественным советом творческого объединения «Луч» киностудии «Мосфильм», и мы приступили к работе над ролью. Однако в разгар работы нам был поставлен неожиданный ультиматум руководства кинокомитета: постановка фильма может быть продолжена лишь при условии, что в главной роли будет сниматься любой актер, только не Евтушенко. На обдумывание нам было дано 24 часа. Меня особенно возмущает, что это было сказано даже без просмотра кинопробы Евтушенко, повторяю, уже утвержденной худсоветом. Тот довод, что Евтушенко — поэт, а не актер, легко опровергается хотя бы тем фактом, что Маяковский неоднократно выступал как актер в художественных фильмах...»

Далее я, как и положено, взывал о помощи.

А вот письмо поэта тому же адресату. Оно, как и подобает сочинению стихотворца, более цветисто и эмоционально. Привожу его почти целиком, купюры только там, где повторы.

«Дорогой Михаил Андреевич!

Зная Ваше всегдашнее участие в моей судьбе, я обращаюсь к Вам с не совсем обычным письмом. Известный режиссер Э. Рязанов пригласил меня сниматься в кинофильме «Сирано де Бержерак» по пьесе, любимой мной с детства. Признаться, я был несколько смущен, так как никогда до этого не снимался в кино, хотя и мечтал об этом. Правда, меня неоднократно приглашали сниматься в кино иностранные режиссеры, но я всегда категорически отказывался, потому что хотел попробовать свои силы в этом не где-то, а именно у себя на Родине.

Я долго работал над ролью вместе с Рязановым. Это было тяжело, даже мучительно, но дало мне удивительно радостное новое ощущение. Для меня было большим днем в моей жизни, когда худсовет объединения «Луч» киностудии «Мосфильм», в котором собрались выдающиеся мастера кино, утвердил меня в главной роли после просмотра кинопробы. Я продолжал напряженную репетиционную работу, чтобы приступить непосредственно к съемкам, которые должны начаться 15 августа. Однако неожиданно на студию позвонил тов. Баскаков В. Е. из кинокомитета и — хотя он даже не смотрел пробы! — предъявил ультиматум: или снять меня с главной роли, или картина будет в 24 часа закрыта.

Это было для меня, как обухом по голове, после всех моих многодневных мук, радостей, после утверждения меня в главной роли.

Может быть, было сомнение в том, что я не смогу ее сыграть, поскольку я не профессиональный актер? Но есть единогласное положительное мнение художественного совета и опытного режиссера Рязанова.

Может быть, поэту вообще зазорно сниматься в кино? Но мой учитель Маяковский не считал это зазорным, а, напротив, много и плодотворно снимался.

В чем же дело? Я убежден, что дело только в одном — в моей фамилии, к каковой некоторые люди относятся вообще предвзято...

...Дорогой Михаил Андреевич!

Конечно, я не собираюсь бросать профессию поэта, но иногда бывает, что у человека есть несколько талантов. Как утверждают, у меня есть актерский талант, но мне даже не дают испытать его в работе, несмотря на веру в меня Рязанова, всей съемочной группы и худсовета.

В данном случае это не какой-то сложный идеологический вопрос, т. к. текст Ростана вне всяких подозрений, а бюрократическое, заранее предвзятое отношение ко мне лично.

Я прошу Вас помочь мне преодолеть барьер этой предвзятости и приложу все силы, чтобы достойно сыграть эту дорогую мне роль. Для меня это будет серьезной работой, а не каким-то развлечением, и одновременно большим праздником в моей жизни.

Ваш Евгений Евтушенко».

У Евтушенко были какие-то личные отношения с одним из референтов Суслова, и тот обещал передать наши письма своему шефу в удобный момент, когда у него будет хорошее настроение, прямо в руки.

А тем временем съемочную группу расформировали, сшитые костюмы сдали в общую костюмерную, с трудом собранный реквизит раздали, освободившихся сотрудников стали назначать в другие съемочные коллективы, кто-то уехал в отпуск. Все распалось, развалилось, исчезло, как будто никогда и не существовало. Но мы с Женей еще не теряли надежды. Попытки пробиться на прием к киноначальству потерпели провал — ни меня, ни Евтушенко попросту никто не хотел принимать. Не удалось добиться аудиенции ни у министра, ни у его зама Баскакова. В эти дни Евтушенко написал резкое и горькое стихотворение о всей истории с Сирано. Он показал мне его, дал возможность прочитать, но «насовсем» экземпляра не отдал. Боялся, видно, что стихотворение пойдет гулять по рукам в «самиздате». История с нашими письмами, обращенными к Победоносцеву наших дней (помним «Победоносцев над Россией простер совиные крыла»), то бишь Суслову, кончилась плачевно. Знаю ее со слов Евтушенко, который, в свою очередь, знал ее со слов сусловского референта Помощник вроде бы выждал благоприятный момент и с вечера положил на письменный стол Михаила Андре-

евича наши письма. Однако утром, по рассказу референта, поверх наших последний легло экстренное сообщение, что писатель Анатолий Кузнецов, поехавший в Англию под предлогом сбора материалов о Ленине для своей новой книги, попросил там политического убежища. Это раздражило Суслова, и он недовольно отбросил наши письма, пробормотав какую-то нелестную фразу о писателях. Вот и все. Так окончательно решилась судьба постановки. Было ли это так? Давал ли вообще наши письма референт? Читал ли их наш главный идеолог? Или референт действительно не врал и все случилось так, как он рассказывал? Не знаю. Известно одно: мы не получили на свои письма никакого официального ответа...

В качестве постскриптума хочу добавить еще один странный факт. Летом 1972 года Евгению Евтушенко исполнилось сорок лет, и я был приглашен им на день рождения. Я думал, что бы такое интересное ему подарить. И придумал. Я решил, что разыщу кинопробу Жени в роли Сирано, уговорю кинологическую лабораторию напечатать звук и изображение на одну пленку и сделаю ему действительно бесценный подарок — эскиз к роли поэта де Бержерака, сыгранной поэтом Евтушенко. Но случилось неожиданное. Кинопробы по этой картине были в фильмотеке в целостности и сохранности, но проба Евтушенко исчезла. Только она одна. Я просмотрел все ролики на экране — безрезультатно. В журналах, регистрирующих поступления кинопроб и то, что уходит на сьем (а через несколько лет все кинопробы смывают), никаких сведений не было. Я стал сомневаться: а может, все это мне вообще померещилось? Может, я и не снимал пробу с Евтушенко? А М. Булгаков еще утверждал, что «рукописи не горят». Еще как горят. Не оставляя даже пепла...

## «КАК РАЗ НА ЖИЗНЬ СВОБОДА ОПОЗДАЛА!»

Пожалуй, в моей биографии нет более многострадальной картины, чем «О бедном гусаре замолвите слово...» Рассказать о ее печальной судьбе, о мытарствах, которые выпали на долю создателей фильма, не просто. В нашей ленте иносказательно, на материале девятнадцатого века, на реалиях николаевской России говорилось о страшном, больном и зловещем периоде нашей жизни — о провокациях и репрессиях сталинщины. Делать фильмы, сочинять пьесы, писать книги о том, как уничтожили многие миллионы ни в чем не виноватых людей, — по сути, цвет нации, — было в те годы запрещено.

Нам казалось, что хотя бы языком Эзопа, намеками, аллюзиями мы сможем коснуться болезненной общественной опухоли, насильственно загнанной внутрь. Сценарий был написан нами — Григорием Гориним и мной — летом и осенью 1978 года.

В октябре я дал читать сценарий на киностудию. Главному редактору студии Л. Нехорошеву наше сочинение резко не понравилось. Подозреваю, что не столько качеством изложения, сколько ассоциациями

и мыслями. Тогда я отнес сценарий директору «Мосфильма» Н. Т. Сизову. Как сейчас помню, я разговаривал по телефону с Николаем Трофимовичем 8 ноября, в праздничный день. Звонил я ему из служебного кабинета Олега Ефремова, к которому приехал с просьбой освободить от репетиций А. Мягкова, И. Саввину и В. Невинного для участия в съемках «Гаража». Сизов по телефону дал мне о сценарии восторженный отзыв. Я немедленно сообщил об этом соавтору. Мы обрадовались необычайно. Мы понимали, что вещь написали по тем временам острую. Мнение директора студии было крайне важно для осуществления экранизации. Однако когда я после ноябрьских праздников — числа десятого ноября — пришел к Николаю Трофимовичу, он был хмур, мялся, о сценарии не сказал ни одного доброго слова, пробурчал, что он не может решать вопрос запуска картины, чтобы я отнес сценарий в Госкино. Это была загадочная перемена! То ли ему действительно сначала понравилось, а потом он с кем-то посоветовался? Скажем, с тем же Нехорошевым, и тот ему открыл глаза? Кто знает? Но ситуация резко изменилась в худшую сторону. Я отдал сценарий А. В. Богомолову, главному редактору Кинокомитета. По моим расчетам, Богомолов давно уже прочитал наш сценарий, но прошло немало времени, прежде чем я смог соединиться с Богомоловым по телефону. Уже после я понял — он избегал встречи со мной, оттягивал ее. На мой вопрос по телефону, прочитал ли он «О бедном гусаре...», Богомолов ответил утвердительно, но сказал, что принять меня не может, так как отбывает завтра за границу, а предъездный день расписан поминутно. Но я был настойчив в желании встретиться, и Богомолов наконец сдался. Когда я вошел к нему в кабинет, он, не отрывая глаз от какой-то рукописи, не глядя на меня, протянул мне сценарий и сказал:

— По тематическим причинам нам этот сценарий не нужен. У нас уже много картин на историческом материале.

Я ждал разговора, но Богомолов держал вытянутую руку со сценарием и продолжал якобы читать рукопись, тем самым давая понять, что встреча наша окончена.

Я вспыхнул. Кровь бросилась мне в голову. Это был отказ, причем бесцеремонный, не обставленный хотя бы из приличия политесом и демагогией.

Я взял сценарий и произнес:

— Ну да! Сценарии о чести и совести вам действительно не нужны. Их у вас навалом!

И не прощаясь вышел из кабинета, хлопнув дверью. Аудиенция продолжалась не больше двух минут. Все произошло мгновенно. Когда я отдавал сценарий Богомолову для чтения, я, естественно, предполагал, что результат может быть отрицательным. Тем более я уже был подготовлен реакцией на сценарий со стороны Нехорошева и резкой переменной в поведении Сизова. Но то, что ответ будет дан в хамской, небрежной форме, я не ожидал. Я спустился с четвертого этажа Госкино и вышел на улицу. Во мне все колотилось от бешенства, от унижения, от

желания взорвать этот особняк в Гнездиновском переулке, с которым, как правило, в моей жизни связывались неприятные, отрицательные эмоции. Мне казалось, что «О бедном гусаре...» — удачный сценарий. Я был влюблен в это наше сочинение. Честно говоря, со мной такое бывало не часто. Режиссерская влюбленность в собственное литературное произведение — состояние для меня довольно редкое. И могу объяснить почему: сразу же после окончания литературной работы во мне автоматически всплывали режиссерские инстинкты, ощущения и интересы. Я начинал прикидывать, как эту вещь надо ставить. И немедленно, от одной только перемены взгляда на сценарий, при переходе от авторского самосознания к режиссерскому, частенько обнажались и освещались недостатки вещи. Пожалуй, безоговорочную симпатию я испытывал только к четырем сочинениям: «Берегись автомобиля», «С легким паром», «Служебный роман», написанным с Брагинским, и «О бедном гусаре...», написанном с Гориным.

То, что Богомолов не сказал ни одного доброго слова, не отметил никаких достоинств, а отмел сценарий как нечто ничтожное, вывело меня из себя. Все мы, так называемые творческие люди, в чем-то дети. Наше самолюбие требует, чтобы нас обязательно погладили по головке, даже тогда, когда ее собираются отрубить.

Я подошел в переулке к первому же телефону-автомату и набрал номер председателя Гостелерадио С. Г. Лапина. Секретарша тут же соединила меня с министром. Я попросился на прием. Лапин, словно чувствуя ситуацию, сработал по контрасту. Он был очень вежлив, извинялся, что не может принять меня сегодня же, и спросил, в какой час мне удобно посетить его завтра. Я оторопел от такой любезности. Обычно, чтобы мне попасть на прием к Ермашу, требовалось не менее месяца. В Госкино с нами никогда не церемонились, обращались как с холопами, как с крепостными. Впрочем, мы ими и были. Надо отметить, что в то время я еще никаких кинопанорам не вел, и Лапин меня знал только по тем фильмам, которые я поставил, и в частности по телевизионной «Иронии судьбы». Не думаю, что предупредительность телевизионного министра была вызвана, скажем, его любовью к деятелям культуры. Нет, тут другое. Пренебрежительное отношение к режиссерам со стороны руководителей кинематографа вызывалось тем, что они считали нас как бы своими слугами. К сожалению, у них были основания, ибо лакейства от некоторых творцов они повидали немало. Подозреваю, что точно так же относился и Лапин к тем творческим индивидуумам, которые служили в его ведомстве, состояли в штате телевидения. Я же был из другого, конкурирующего департамента. И не подчинялся Лапину. Министр телевидения был заинтересован в том, чтобы переманить меня из кино. Не знаю почему, по какой причине и когда возникла вражда между министрами кино и телевидения. Но всем ясно было, что помимо служебного соперничества существовала и несомненная личная неприязнь.

Когда на следующий день после телефонного разговора с Лапиным я в назначенный час прибыл в Гостелерадио, около вахтенного милиционера меня поджидал референт. Меня пропустили через контроль без пропуска. Потом не дали раздеться в общей раздевалке, а, подхватив под белы руки, повезли на четвертый этаж. В приемной министра с меня сняли пальто и впустили в кабинет. А через несколько минут секретарша принесла чай, сервированный на две персоны. Сергей Георгиевич был очень радушен и приветлив. Я изложил свою просьбу — прочитать сценарий. Сказал, что хотел бы его поставить для телевидения. Между прочим, обронил, что в Госкино сценарий не понравился. Лапин взял наш с Гориным опус, обещал прочитать и отложил в сторону. Разговор о деле занял три-четыре минуты. А потом потекла свободная, беспорядочная беседа, которая вскоре свернула на разговор о поэзии. Незадолго перед этим по телевидению прошли поэтические вечера Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко. От этих поэтов мы перескочили на Мандельштама, Цветаеву, Пастернака, Ахматову. Лапин развернулся во всем блеске. Он знал русскую поэзию двадцатого века досконально, все и всех читал, много стихотворений помнил наизусть. Я и сам люблю поэзию и тоже кой о чем ведал, но сильно уступал ему в эрудиции.

— А письма Цветаевой к Тесковой вы читали? В каком издании? В пражском?

Я кивнул.

— Надо читать обязательно в парижском...

Дальше мы начали щеголять друг перед другом сведениями и цитатами, которые можно было почерпнуть только из книг, изданных на Западе, запрещенных к ввозу в Россию и вообще у нас в стране недозволенных, подпольных, нелегальных. В разговоре упоминались книги Надежды Яковлевны Мандельштам и Ольги Ивинской, воспоминания и «Реквием» Ахматовой, неизданные стихотворения Цветаевой, звонок Сталина к Пастернаку, подробности о Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго», мандельштамовские стихи «о кремлевском горце», которые обошлись автору ценою в жизнь, и многое другое, за что нас обогнали по тем временам можно было легко упрятать за решетку. Я поразился тогда С. Г. Лапину — такого образованного начальника я встречал впервые. Но еще больше я поразился тому, как в одном человеке наряду с любовью к поэзии, с тонким вкусом, эрудицией умещаются старорежимные наклонности. Помимо запретов некоторых передач, выдирок из фильмов и спектаклей, жесткого цензурного гнета он еще не разрешал на экране телевизора появляться людям с бородами, а штатные сотрудники, осмелившиеся приходить на работу в брюках, нещадно преследовались и наказывались за подобное вольнодумство.

Я провел у Лапина полтора часа в интереснейшей беседе о судьбах и путях отечественной поэзии и ушел, очарованный собеседником.

Итак, я стал ждать решения. Я не сидел сложа руки в ожидании ответа. Вовсю шел подготовительный период «Гаража», велись кинопробы, строилась декорация «Музея по охране животных» от окружающей сре-

ды». С 1 февраля должны были начаться сложнейшие, ежедневные съемки.

Прошло уже около месяца с момента нашей встречи, а из Останкино не было ни ответа, ни привета. Я понял, что судьба сценария «О бедном гусаре...» решена, что на телевидении мне его тоже поставить не удастся, и с головой и с потрохами вошел в съемочный период «Гаража».

И вдруг телефонный звонок! Звонил директор творческого объединения «Экран» Б. М. Хессин. Борис Михайлович воплощал собой, пожалуй, идеальный тип чиновника, выработанного нашей общественной формацией. Образованный, неглупый, ироничный, способный журналист, Хессин был замечен и попал на руководящую работу в Гостелерадио. Чтобы удержаться на престижном посту, живому, обаятельному, симпатичному в общении Хессину пришлось расплачиваться главным образом одним — служить не делу, а человеку, от которого зависела его судьба...

Итак, Б. М. Хессин сообщил, что телевидение решило ставить фильм «О бедном гусаре замолвите слово...». Как я обрадовался! Как я был благодарен телевидению! Не скрою, к моему ликованию примешивалось и чувство злорадства, торжества: мол, утер я нос этим перестраховщикам из Госкино, вопреки им сделаю картину! Но, к сожалению, невозможно заглянуть в свое будущее, даже ближайшее. И я в тот момент даже не подозревал, в какое трудное и мучительное путешествие я отправлялся...

В Госкино, где привыкли к повиновению режиссеров, были, конечно, уязвлены моим непослушанием, проявлением независимости характера. И были приняты меры, направленные против меня и картины.

Обычно, когда сценарий утвержден и фильм запущен в производство, ревизий, пересмотров, мелочной опеки в общем не существовало. Кинолента пробивалась к зрителю через два основных кордона. Первый — это апробация и одобрение сценария, второй заслон (самый серьезный!) — сдача готовой картины. Именно на этих двух стадиях и происходит главным образом бюрократическая перестраховочная, цензурная шлифовка, когда ветвистая сосна редактируется до того, что превращается в телеграфный столб.

Но фильм «О бедном гусаре...» находился под неусыпным надзором, меня дергали еженедельно. Поправки и замечания сыпались регулярно, а во время подготовительного периода картину дважды закрывали. Все это происходило оттого, что взбешенные аппаратчики из Госкино систематически «сигнализировали» в разные высокие инстанции.

Вероятно, моя персона и картина (я не страдаю манией величия) были не главной причиной, а скорее лишь поводом для Госкино пощекотать нервы конкурирующему учреждению. Регулярные доносы дергали руководство Гостелерадио, которое, в свою очередь, дергало нас.

Эта деятельность цензоров-добровольцев из Госкино стала мне известна лишь потом, когда картина кончилась. Работая, я не понимал, по-

чему меня никак не могут оставить в покое, почему следят за каждым моим шагом, доводят до отчаяния.

Однако пойдём по порядку. Осенью 1979 года картина была запущена, и мы с Гориным приступили к написанию режиссерского сценария. Это был самый счастливый, безмятежный этап в создании фильма. Еще не развернулись в своем доносительском марше госкиновские добродоты, еще режиссерский сценарий — по сути, проект фильма — не лег в своей неотвратимости на письменные столы руководителей Гостелерадио. И главное, еще не совершилось событие, которое в корне переломило отношение к нашей стране за рубежом и переменило многое внутри страны. Речь идет о вторжении наших войск в Афганистан.

К концу декабря 1979 года я закончил написание режиссерского сценария, а 28 декабря Советская Армия начала оккупацию афганской территории. Это события, конечно, несоизмеримые, и я их ставлю рядом только потому, что рассказываю о своей работе, о картине, о том, как внешние обстоятельства ожесточали внутренние. На афганских полях лилась настоящая кровь, а здесь — чернильная, и тем не менее...

Руководящие отклики на режиссерский сценарий последовали немедленно. Перед самым Новым 1980 годом нас — Горина и меня — вызвали к первому заму Лапина — Э. Н. Мамедову, человеку талантливому, умному, в чем-то блестящему, мгновенно ориентирующемуся, который, что называется, «сечет» с полуслова. От общения с ним всегда возникало ощущение, что он видит тебя навсквозь, причем проявляет твои скрытые дурные намерения и наклонности.

Перед визитом к Мамедову нас приняли Б. Хессин и главный редактор «Экрана» Г. Грошев. Они бормотали что-то о «неправильной ориентации режиссерского сценария». Мы поначалу не понимали, чего они хотят, так как вещи своими именами не назывались, а Хессин с Грошевым все юлили, ходили вокруг да около. Тогда мы с Гориным взорвались, повысили голос и стали говорить, что не понимаем мелочных придирок. И тут руководители «Экрана» открыли карты: оказывается, встал вопрос о закрытии «Гусара». «Дело в том, — мы не верили своим ушам, — что в сценарии очернено «третье отделение». Этой тайной канцелярии времен Николая Первого в сценарии придано слишком большое значение, и изображена она чересчур негативно...»

Господи! Думал ли Бенкендорф, что через сто с лишним лет его честь будут защищать коммунисты, руководители советского телевидения!

Конечно, забота о «третьем отделении» была понятна: руководители «Экрана» до смерти боялись огорчить ведомство, расположенное на площади Дзержинского. Они не понимали, что, ставя знак равенства между «третьим отделением» времен царизма и нынешней госбезопасностью, они выдавали себя за голову. В своих мыслях они отождествляли эти две организации и стремились, обеляя николаевскую жандармерию, вступить тем самым за КГБ.



Потом нас поволокли к Мамедову. В его кабинете на экранах многочисленных телевизионных мониторов мелькали скованные, с испуганными глазами лица, которые косноязычно или же читая по бумажке казенные слова, одобряли «помощь» Афганистану. Мамедов Гришу явно игнорировал, он его не замечал и обращался только ко мне. Когда Горин что-то произносил, он попросту не обращал на его реплики никакого внимания. Это было оскорбительно, и Горин замолчал, только слушал.

Мамедов объяснил нам сложность международной ситуации, говорил что-то о Саудовской Аравии, о проливах между Азией и Африкой. Эти проливы, по сути, нефтяное горло, которое мы сможем взять рукой... В общем, «третье отделение» надо из сценария убрать, или же картину придется закрыть.

Мы вышли оглушенные. Мы не ждали подобного поворота и оказались к нему не готовы. А сценарий был закончен, он был уже выверен для типографии, прошел все положенные инстанции для печати. Короче, его можно было отдавать в мосфильмовскую типографию — печатать!

Однако после визита в Останкино стало ясно — по этому сценарию снимать уже не удастся. Или его придется коренным образом переработать, или картина попросту не состоится. И тогда я сказал своему соавтору:

— Гриша, пока на «Мосфильме» не знают о нашем разговоре с Мамедовым, надо отдать этот вариант печатать в типографию. Через несколько дней будет поздно, не разрешат печатать, а так, понимаешь, у нас будет существовать в напечатанном виде то, что мы написали. Еще не изуродованное поправками. Да при этом утвержденное «ЛИТОм», то есть цензурой. Пусть тираж всего 200 экземпляров, но сценарий перестанет быть нелегальщиной. Его можно будет показывать, давать читать кому угодно, даже иностранцу.

И вот второго января 1980 года залитованный режиссерский сценарий ушел в набор. А мы с Гориним, находясь в отчаянии, принялись раздумывать, что же нам делать дальше. Положение казалось безвыходным. Однако все мы прошли гигантскую школу по части поправок и замечаний. Чего только каждый из нас не наслушался, какие только директивные указания не приходилось выполнять. Сколько собственных вещей — литературных и кинематографических — пришлось уродовать, калечить под давлением дураков и перестраховщиков, облеченных властью. Как больно и обидно выслушивать безапелляционные, невежественные мнения о своей работе! Но еще оскорбительнее своими собственными руками бесповоротно корежить создание, в которое вложены твои нежность, фантазия, любовь, бессонные ночи, напряжение ума, выдумка, мастерство.

В подобных случаях хочется послать все подальше и отказаться от унижительного подчинения, от попрания личности. Пусть лучше не вы-

пустят, запретят, не напечатают, положат фильм «на полку», но ты, мол, сохранишь человеческое достоинство, не станешь палачом собственному ребенку. Но естественный импульс, порожденный свободолюбием, заложённым в каждом нормальном человеке, постепенно слабеет, и в мозг вползают мысли иные. Человек, как никто, способен выстроить в сознании оправдательную систему для любого неблагоприятного и даже подлого поступка. Становится жалко большого труда, безмерной затраты сил. Поскольку фильм — создание не единоличное, начинаешь думать об операторе, художнике, актёрах, чья работа не увидит света, и думаешь: а имеешь ли ты право брать ответственность и за их труд? Начинаешь думать и о том, что, мол, кое-какие вырезки, вивисекции, переозвучивания, если вдуматься, не так уж исказят твой замысел. Конечно, эмоциональное воздействие кое-где ослабнет, острота мысли пропадет, но все-таки в целом твою пьесу, книгу или картину увидят, прочитают. Всегда существует необъяснимая надежда, что умный, внимательный читатель или зритель поймет, догадается, что именно в твоём произведении вырезано или выброшено. Откуда появляется это идиотское предположение в мозгах, в общем-то, неглупых людей? И так постепенно шаг за шагом приходишь к выводу, что лучше все-таки поправки сделать, а не ерепениться попусту. Тем более незащищен ты, как младенец. Жаловаться некуда и бессмысленно. Можно, конечно, обратиться к иностранным корреспондентам, те организуют шум в западных газетах. Но после этого один путь — в диссидентство, в эмиграцию. А этого не всякий захочет, ибо не намерен покидать Родину, а иной не решится из чувства страха.

И вот, испытывая гадливость к самому себе, окружив себя оправдательными аргументами, приступаешь к выполнению поправок. Послушание — это, пожалуй, главная добродетель творческого работника в глазах руководства. За покорность, за демонстрацию лояльности отменно платят, не только денежно, но и разными наградами.

А в результате из твоей руки выходят убожечные, искореженные, странные произведения, где порой рвутся сюжетные и смысловые связи, не сходятся концы с концами. И это не беспокоит тех, кто поставлен верховодить искусством. Лишь бы не было «крамолы»... Почему-то считается, что люди, руководящие культурой, большие патриоты страны, нежели художники, хотя это отнюдь не так. Ибо каждый чиновник при искусстве заботится о собственном кресле, о привилегиях, дарованных должностью, бескорыстие ему чуждо. Его заботит польза не страны, а собственная. Но облачается это в идеологическую демагогию, в рассуждения о любви к Родине, о благе советского человека, о верности высоким идеям, а стоит за всем элементарная мелочная боязнь, чтоб не сняли, чтоб не лишили благ, — обычные трусость и перестраховка. Непорочность чиновников от литературы и искусства зиждется на том, что культивируется подозрительность к творцам — к создателям книг, картин, симфоний, фильмов. Мол, они люди эмоциональные, их может «занести» в творчестве, им легко впасть в идеологические ошибки, тогда

как люди, поставленные над ними, безгрешны, эдакие безупречные идеологические роботы. А на самом деле в большинстве своем это мелкие, завистливые, озлобленные людишки, считающие чужие деньги, упивающиеся безнаказанностью, завидующие успехам и мстящие за неповиновение.

И если подумать, что так было всегда с тех пор, как началась эта власть, то становится страшно. Сколько я себя помню и где бы я ни работал — в кино, на театре, издавал ли книги, делал ли телевизионные передачи, преподавал ли, — всегда и всюду цензоры под разными служебными псевдонимами истребляли все живое, шершавое, необычное, неприглаженное, нерегламентированное, не укладывающееся в привычные штампы...

Перед Гориным и мной встала странная задача — нам предстояло либо обелить в нашем сценарии жандармское «третье отделение», либо найти какой-то хитрый выход, чтобы сюжетная интрига двигалась, но «тайная канцелярия» как бы была ни при чем.

В разгар наших с Гориным поисков, как сделать поправки и по возможности не ухудшить произведение, состоялась моя встреча с Лапиным.

Был долгий, однообразный, грустный разговор. «Обстановка сейчас не для комедий, — говорил министр телевидения, — а комедии острые, гражданские и вовсе ни к чему. Международная обстановка осложнилась необычайно, в Афганистане, по сути, идет война. А зачем нам в военное время фильм о том, как жандармы проверяют армию?»

Я не знал, что ответить. Я понимал логику рассуждений Сергея Георгиевича. Но я не мог сказать ему главного. Если бы речь шла о защите Отечества от агрессии, он, возможно, был бы и прав. Но зачем мы вошли в Афганистан, кому это надо, кто в этом виноват — вот этих вопросов я не мог задать С. Г. Лапину.

Я сказал, что мы уже перерабатываем сценарий и надеемся найти приемлемое решение. И действительно, с дурным настроением, с отвращением к жизни мы ежедневно встречались с Гориным и ломали голову, пытаясь выбраться из мерзкой головоломки, в которую нас загнали начальники. А тем временем параллельно выбирались натурные места для съемок, приглашались артисты для кинопроб, рисовались эскизы декораций...

Если в первоначальном варианте сценария действовал жандармский майор, то в новой версии он сменил военный мундир на штатский сюртук и превратился из профессионального блюстителя порядка в любителя этого дела, в добровольца, в стукача по вдохновению. Однако этой метаморфозы оказалось мало, чтобы привести в действие фабулу, — ведь те услуги, что оказывались офицеру-жандарму из-за одной только принадлежности его к специальным войскам, для штатского никто бы делать не стал. Поэтому мы наделили нашего нового Мерзляева графским титулом и дали ему чин действительного тайного советника. Мы дали ему и должность «чиновника по особым поручениям». В фильме он го-

ворил: «Дайте мне поручение, а уж особым я его и сам сделаю...» Тайного осведомителя «третьего отделения», платного агента Артюхова мы сделали личным камердинером графа, его верной тенью. Но чтобы оправдать те подлости, которые совершал Артюхов в качестве наемного осведомителя, пришлось придумать мотив для аналогичного поведения слуги, крепостного. Теперь, по сценарию, он стал заниматься провокациями и вообще пускаться во все тяжкие лишь потому, что ему обещана «вольная».

После замены социальных характеристик действующих лиц сценарий затрещал по швам. Стали казаться неправдоподобными поступки персонажей. Пришлось искать новые мотивировки, по сути, шла кардинальная переработка вещи. Причем все это происходило на ходу, ибо весь фронт подготовительных работ не прерывался.

Итак, новый вариант был завершен, его напечатали на машинке и сдали на прочтение в телевизионное объединение «Экран» — Хессину и нацеленной на подозрения редакции...

Постепенно складывался актерский ансамбль: О. Басилашвили в роли Мерзляева, Г. Бурков в качестве Артюхова, Е. Леонов должен был исполнить роль провинциального трагика Бубенцова, а И. Мазуркевич планировалась на роль дочери Бубенцова — Настеньки.

На роль благородного полковника намечалась кандидатура В. Гафта, но он был занят, и мы никак не могли провести его кинопробу.

Тем временем в творческом объединении «Экран» ознакомились с нашим новым вариантом. Авторы пригласили на обсуждение. Началось очередное выламывание рук. Придирались к репликам. Потом было приказано выбросить четверостишие М. Ю. Лермонтова. Поясню: в эпизоде «Выбор натуры» Мерзляев с приспешниками и актер Бубенцов искали в окрестностях Губернска место, где надо будет произвести фальшивый расстрел мнимого заговорщика, которого изобразит провинциальный трагик. Цитирую текст сцены:

«Ага... значит, партнеров ставим так... кстати, сколько их? — спросил артист Бубенцов.

— Пять гусар и офицер, — подсказал Артюхов.

— Извините, господин граф, я просто хочу понять мизансцены... Ага... так... они стоят там, я выхожу, гордо оборачиваюсь... кричу... Кстати, если рублик накинете, я могу и стихами: «Прощай немытая Россия — страна рабов, страна господ, и вы, мундиры голубые, и ты, послушный им народ...»

— Стихами не надо, — жестко пресек декламацию Мерзляев. — Ваши выкрики мы уже оговорили...»

Хессин, буквально повторяя Мерзляева, сказал:

— Стихов не надо! Во всяком случае этих!

— Но это же Лермонтов! — взъерепенился я. — Это классика! Мы эти стихи в третьем классе проходили!.. Это ведь...

— Не надо! — жестко пресек мою декламацию Борис Михайлович. — И сами понимаете, почему.

И в фильме Евгений Леонов декламировал другие строчки: «Сижу за решеткой, в темнице сырой, вскормленный в неволе орел молодой...»

Мы с Гориним вернулись с этого обсуждения убитые. Когда уродовали наш текст, коверкали наши мысли, мы еще как-то смирились. Но когда велели выбросить Лермонтова, это, как ни странно, переполнило чашу терпения. Меня охватило какое-то истерическое отчаяние, и я решил отказаться от картины. Я сказал об этом жене:

— Понимаешь, очевидно, мы в этом сценарии перешли какую-то грань дозволенного, замахнулись на что-то такое, о чем даже упоминать не положено. Вроде всего этого у нас в стране не существует и не существовало. Это как постыдная болезнь. Они все равно не дадут сделать картину, будут все время мучить. Лучше уж самим закрыть картину.

Решение это во мне крепло с каждым днем. Оно не было вызвано мгновенным импульсивным взрывом, а созревало от безнадежности, от понимания ситуации. Я поделился с Гришей. Горин, тоже измученный, издерганный замечаниями, после небольшого колебания согласился со мной, и мы постановили — отказываемся от картины. Не ради благородного жеста — вот, мол, какие мы принципиальные, а просто потому, что не было больше сил выносить придирки, подозрительность, бесконечные поправки. Предстояло подумать, как аккуратно произвести эту болезненную операцию. Мы понимали, что на телевидении только обрадуются нашему решению. Но помимо этого существует план студии, затрачены средства, и так далее. Так что надо было разработать тактику закрытия, чтобы потом на нас не вешали собак. Никому в съемочной группе мы пока не сказали о том, что вынесли нашему фильму смертный приговор. А вечером того дня была назначена кинопроба с Гафтом на роль полковника Покровского. Ее, конечно, надо было отменить, но как-то не нашлось благовидного предлога, и я поплелся на ненужную, бессмысленную съемку. Это было жуткое самоистязание. Я чувствовал себя будто на похоронах, но старался, чтобы этого никто не заметил. Настроение было катастрофическое. Я видел, с каким воодушевлением оператор Владимир Нахабцев ставил свет и кадр, — он был беззаветно влюблен в сценарий и предвкушал радость даже от кинопробы. Я репетировал с увлеченным Гафтом, который сыграл пробу так, что у меня захватило дыхание. На экране действовал живой, прекрасный, обаятельный герой, в котором пульсировала горячая кровь, герой, полный гражданских чувств, идеальный исполнитель нашего замысла.

Я поймал себя на том, что не могу сказать этим чистым людям о нашем убийственном решении. У меня было ощущение, что я собственно-ручно сверну шею чему-то беззащитному, трепетному. Меня окружали друзья — светлые, прекрасные, и я не мог нанести им травму. Я решил — самому превращаться в злодея не надо. Если так случится, то душегубы найдутся. Горин одобрил меня и тут. И здесь не было никакой беспринципности или гибкости. Просто мы оба очень страдали и мучились. Принять резкое негативное решение было нестерпимо больно, и не надо бросать в нас за наше «хамелеонство» камень. Мы были живы-

ми людьми, любили то, что хотели делать, и горько терзались от того, что с нами вытворяли.

Ко второй половине марта 1980 года пробы были в основном закончены, не нашли артиста только на одну роль — Плетнева, молодого гусара, глуповатого, но благородного, недалекого, но душевного, наивного, но храброго и честного.

Дня за два до срока сдачи кинопроб телевизионному руководству я познакомился с молодым артистом из «Современника» Станиславом Сададьским и предложил ему попробоваться на роль Плетнева. Мы сделали ему грим, я порепетировал с ним, и мне показалось, что артист годится. На следующее утро мы должны были поехать в Останкино показывать пробы и утвердить их, а на вечер на «Мосфильме» была назначена съемка с Сададьским. А еще через две недели — десятого апреля — группа намеревалась выехать в длительную двухмесячную экспедицию в Ленинград. Подготовка велась лихорадочно. В Ленинград должны были переправить пятьдесят лошадей с солдатами-кавалеристами, и администрация обеспечивала место для солдатского жилья, корма для лошадей, конюшни и т. д. Заказывались железнодорожные платформы для отправки лихтвагена, камервагена, карет, реквизита, оружия, костюмов. Одежды и наряды в авральном порядке дошивались в пошивочном цехе студии. С большим трудом съемочная группа получила разрешение на гостиницу в Ленинграде — наступил год Олимпиады, и были введены строгие ограничения. Грумеры, бутафоры, реквизиторы, костюмеры упаковывали вещи в огромные ящики. Элементы декораций отправлялись в гигантских фурах, и эти грузовики, как челноки, начали свои рейсы между Москвой и Ленинградом.

И вот в этих условиях привычной для России штурмовщины я и отправился показывать кинопробы. Казалось, это будет, по сути дела, формальность, ибо актеры подобрались первоклассные, а молодого героя я пообещаю показать через несколько дней. Я не подозревал, что над картиной стугились очередные тучи — все держалось в тайне. Заместитель Лапина С. И. Жданова, обычно приветливая, на этот раз держалась странно, не смотрела мне в глаза, говорила отрывисто и уклончиво, явно испытывая неловкость. Хессин тоже вел себя как-то необычно — много и беспрерывно высказывался на посторонние темы. Молчаливая редактора держалась как-то на расстоянии. Честно признаюсь, ни я, ни Горин, ни директор объединения телефильмов С. М. Марьяхин не обратили внимания на неординарность их поведения. Мы поняли это только задним числом.

Вся компания отправилась в специальное просмотровое помещение — эдакий маленький зальчик, где вместо киноэкрана стоял телевизионный монитор, окруженный современными креслами.

Видеокассета была уже заряжена. Начался просмотр. Он прошел в полном молчании. Никто ни разу не улыбнулся, не хихикнул, хотя на экране игралось несколько смешных и, по-моему, удавшихся сцен. Ко-

гда демонстрация пленки кончилась, С. И. Жданова сказала мрачно:

— Ну что ж, поднимемся ко мне, поговорим.

Поражаясь своей твердолобости, я по-прежнему не понимал грозовой ситуации. Мы расселись в кабинете Стеллы Ивановны, и я, пытаясь развеселить аудиторию, рассказал свежий анекдот. Это, как вскоре выяснилось, оказалось совсем неуместным, так как я только усугубил всеобщую неловкость. Надо сказать, что Стелла Ивановна выполняла предназначенную ей палаческую роль с видимой неохотой и стыдом.

— Видите ли, — помявшись, сказала Жданова, — принято решение о закрытии вашей картины.

Наступила долгая-долгая, очень долгая пауза.

— Зачем же вы тогда, — наконец произнес я, — устроили всю эту комедию с просмотром кинопроб? Сказать нам о закрытии можно было и без этого спектакля. Это же садизм...

— Верно, — согласилась Жданова. — Но у нас как-то не хватало решимости, мы оттягивали...

— А какие мотивы? — поинтересовался Гриша.

— Это распоряжение председателя, — пояснил Хессин.

— Что можно сделать? — спросил ошарашенный Марьяхин.

В ответ была пауза и пожатие плеч.

Еще две недели назад мы сами закрыли свою картину, сами решили не снимать ее. Правда, не привели приговор в исполнение. Казалось, то, что происходило сейчас в ждановском кабинете, не должно было причинить нам боли. Однако стресс случился чудовищный. Даже не знаю, как описать то, что мы испытывали тогда! Мы вернулись на «Мосфильм». В моей комнате ждал Станислав Садальский, загримированный и одетый в гусарский костюм. Я сказал ему.

— Все, Стасик, этого фильма не будет. Его закрыли. Так что встретимся на другой картине. Иди разгримировывайся...

На глазах Садальского появились слезы. Он не мог прийти в себя и плакал.

Сразу же начались распоряжения об остановке работ. Первая забота администрации в подобных ситуациях — прекратить дальнейшие траты. А я побежал в кабинет директора «Мосфильма» Н. Т. Сизова.

Я рассказал Николаю Трофимовичу о том, что произошло. Рассказал также, что мы месяц назад переделали сценарий, учтя главное замечание Гостелерадио. И тут обычно спокойный Сизов взбеленился.

— Что же они со студией-то делают! Это значит — у меня вылетают из плана две единицы (двухсерийная картина считается как две). Чем я их заменяю? Сейчас конец марта, до конца года я не успею сделать ничего другого. Куда они смотрели? Они просто ставят на колени коллектив. Надо им было раньше думать, теперь поздно.

И Сизов сказал, что завтра утром он ложится в кремлевскую больницу — подлечиваться, а в той же больнице сейчас находится Лапин. И он, Сизов, с ним поговорит, что так, мол, со студией не поступают и что он заставит их открыть картину снова. Честно говоря, я не очень-то поверил в такую возможность, тем более, Сизов по должности

был ниже Лапина и тот вовсе не обязан прислушиваться к мнению заместителя министра — своего соперника.

Прошли два-три дня, в течение которых было остановлено все: дальнейший пошив костюмов, укладка вещей в экспедицию, отказались от железнодорожных платформ, от многого, чего долго и упорно добивались. Началось открепление от картины работников съемочной группы...

Я приходил каждый день на студию — деваться мне было некуда — и тупо сидел в своей комнате, пока расформировывалось и уничтожалось все, что мы успели сделать.

На третий день в группу прибежал взволнованный Марьяхин: картину снова возвращали в производство!

Какой разговор сложился у Сизова с Лапиным, как он смог его убедить, что там произошло, почему Лапин изменил свое решение, так я и не узнал! Мы уехали в экспедицию, когда Сизов еще находился в больнице, а через несколько месяцев, после возвращения группы из Ленинграда, это уже все было историей. Да и не думаю, чтобы Николай Трофимович стал со мной на эти темы откровенничать.

После реанимации фильма с большим трудом мы снова закрутили все дела. Сняли также пробу с Сададьским. Его кандидатуру в этой суматохе с картиной мы уже не возили на утверждение. И в середине апреля, залечивая раны, залатывая дыры, затыкая бреши, с трудом отойдя от бесстыдных игрищ телевидения, мы уехали в Ленинград — снимать нашу многострадальную ленту.

Экспедиция сложилась неудачно: бездарная администрация проваливала все. Неквалифицированный второй режиссер сбежал самовольно со съемок и поставил меня об этом в известность телефонным звонком с вокзала. Тяжелая полуторамесячная болезнь Олега Басилашвили — исполнителя центральной роли — заставляла нас снимать выборочно, с пропусками, работать лихорадочно, неритмично. Летели графики, сменялись сроки (а артисты все попадались занятые). Это при том, что сама по себе картина была большой производственной сложности, с массовками, которые приходилось наряжать в исторические одежды, с кавалерией, оружием, пиротехникой, со строительством натуральных декораций, с капризной ленинградской погодой, с борьбой против примет современности вроде асфальта, автомобилей, телевизионных антенн на крышах и т. д. Подобную ленту можно складно снимать при высочайшей организации, а это как раз хромало на обе ноги — подобралась слабая административная группа, и после дезертирства второго режиссера развалилась режиссерская часть, мои непосредственные помощники.

Но имелась еще одна глобальная трудность: сценарий в результате вмешательства телевизионных «соавторов» в чем-то дал трещину. Во время съемок регулярно выяснялись огрехи и прорехи, возникшие благодаря навязанному нам поправкам и изменениям.

И тут я хочу воздать должное Григорию Горину. Большинство литераторов считают, что их труд окончен, когда фильм запускается в произ-



водство. Максимум их участия — это раз-другой приехать на студию посмотреть отснятый материал и высказаться по этому поводу. Гриша не покидал меня, я все время ощущал рядом его дыхание, его верный, дружеский локоть, его помощь, сочувствие, товарищество, его родную теплоту. Общий успех, конечно, сплачивает людей. Но, по-моему, еще больше объединяют людей общие беды, горести, испытания, которые они переносили вместе, рука об руку. Работа над фильмом «О бедном гусаре...» была не только проверкой профессионализма, она была экзаменом на честность, порядочность и благородство. Содержание картины перекликалось с нашей жизнью, с нашей работой. Провокации, интриги, гнусности, о которых рассказывалось в нашем сценарии, мы испытывали на себе, снимая картину. Каждая сцена, которую предстояло снимать завтра, как правило, накануне переделывалась, уточнялась, дописывалась, что тоже усиливало хаос и неразбериху на съемочной площадке. Пожалуй, «О бедном гусаре...» была моя самая непосильная работа. Ударты сыпались со всех сторон, извне и изнутри. Любую элементарную вещь надо было преодолевать как невозможную.

В Ленинград приезжали из ревизиями и проверками московские эмиссары. Их визиты дались нам нелегко, это создавало лишнее душевное напряжение, надо было все время держать «ухо остро», какие-то свои истинные намерения скрывать. В общем, я чувствовал себя все время, как насекомое под микроскопом.

Картина создавалась в муках, тягостно, превозмогая какое-то роковое сопротивление. В конце июня мы вернулись в Москву. Съемки продолжались такие же безалаберные, бестолковые, болезненные. Во всей этой сумятице чувств, конфликтов между людьми, противоречивых ситуаций мне необходимо было пронести и сохранить в себе единство ощущения, стиля, хорошее настроение, юмор, легкость, ибо в картине должно было быть немало веселого. Нужно было выдержать физически, психологически весь этот наворот и обвал, которые ежедневно обрушивались на мою несчастную голову. Еще раз скажу: в более неблагоприятной обстановке не создавалась ни одна моя картина.

Наконец в конце августа съемки кончились, я приступил к монтажу и озвучиванию снятого материала. Телевидение постоянно проявляло жгучее нетерпение — жаждали посмотреть снятое на пленку. И когда в конце сентября первая складка (так называется черновая сборка всего материала, подложная в сценарной последовательности) была готова, дружки с телевидения немедленно слетелись на «Мосфильм». И опять был бой — придирки, наскоки, подозрения, намеки лились рекой.

У меня сохранилось заключение творческого объединения «Экран» по поводу этого просмотра, подписанное редактором И. Власовой и утвержденное Б. Хессиным.

Вначале цвели, как водится, комплименты.

«Гусар» — динамичная, смешная комедия, обладает пафосом притчи о благородстве и самопожертвовании, утверждает гуманистические идеалы. Работу отличает яркий диалог и юмор авторской речи...»

После вступления, которое было «за здравие», шли замечания, поправки и пожелания явно «за упокой»:

«В стилистической структуре фильма представляется излишней концовка эпизода расстрела Бубенцова (его смерть)...»

И в устной дискуссии Б. М. Хессин и его «группа быстрого реагирования» напустились на трагический финал. Мы сопротивлялись, но идеологических служак это не остановило. Устное замечание еще можно как-то игнорировать. Но сделанное на бумаге, оно обретало силу непреложной истины. Сделать подобное критическое высказывание было равносильно тому (я не сравниваю качество произведений и дарования авторов) — равносильно тому, как если бы Толстому посоветовали, чтобы Анна не бросалась под поезд, Шекспиру порекомендовали бы оставить в живых, на его выбор, либо Ромео, либо Джульетту, а Островскому запретили бы убивать Ларису.

Было еще пятнадцать пунктов замечаний, где требовалось сократить и выбросить то, что не устраивало телевизионных цензоров.

Мы устали, больше того, изнемогали в неравной борьбе. Кое на что мы согласились, ибо сила была не на нашей стороне. Но оставить Бубенцова в живых для нас попросту исключалось. Это делало бы нашу картину уязвимой, она превращалась бы в балаган, в ерничество над святым. Если герой не заплатит жизнью за свое прозрение, фильм, по сути, не состоялся бы.

Обсуждений, пока писался сценарий и снималась картина, было немало. На каждом из них мы несли потери, теряли реплики, сцены, ситуации, вещь выхолащивалась, становилась более аморфной, беззубой, упрощенной. Ни на одном из обсуждений мы ничего не приобрели, мы только проигрывали. Война велась с неизменным нашим поражением. У нас оставалось только одно право, к которому в конце концов и свелась вся эта длинная битва с телевидением, право довести картину до конца. Мы отдавали многое, лишь бы уцелела картина. Теперь нас, конечно, легко осуждать... Картина ухудшалась на глазах, но все равно, по мнению руководителей телевидения, она оставалась персоной «нон гра-та»...

Ноябрь 1980 года. Фильм готов на двух пленках, то есть все реплики, музыка, шумы сведены на одну звуковую пленку, а все изображение — кадры, сцены, пейзажи — смонтировано, склеено в единый, связный рассказ. Картина, по сути, готова, но существует как бы в макете, сделанном в натуральную величину. Для того чтобы она стала реально существующей, требуется спечатать на одну общую кинопленку изображение и звук. Тогда-то фильм можно уложить в круглые жестяные коробки, в каждую из которых умещается рулон длиной в 10 минут или, как у нас говорят, «часть». И вот тут фильм считается окончательно готовым.

На «Мосфильме» была назначена предварительная сдача нашей картины. Ее принимало руководство телевидения (но не самое главное) и дирекция «Мосфильма». После просмотра генеральный директор сту-

дии Н. Т. Сизов, тот самый, который сумел сделать безнадежное — извлек из небытия, из закрытия нашу ленту и добился продолжения работы, высказался против трагического финала. Актер Бубенцов, по его мнению, не должен умирать. Он был искренен, он так считал, Сизов — человек цельный, лишенный двойной морали. Слова Сизова подхватил Хессин и стал тоже горячо протестовать против смерти одного из главных героев. Господи, как у нас не любят показывать грустное и неприятное! «Оберегают», «утешают» народ! Это был тот самый пункт, который мы с Гориным уступить никак не могли. Мы переглянулись, напрыглись и приготовились к очередному отпору. Семен Михайлович Марьяхин — директор телеобъединения «Мосфильма» — занервничал, предупреждая схватку. Он был нашим союзником, но при этом чиновником. Ему было предписано послушание. Но вдруг случилось непредвиденное! Стелла Ивановна Жданова — заместитель министра телевидения — сыграла благородную роль. Она выступила в защиту печального финала. Она умно и резонно сказала о жанре трагикомедии, о том, что иначе разрушится авторский замысел, что фильм превратится в безделицу. Это было спасение! Сизов пожал плечами и не стал спорить — ведь фильм снимался по заказу телевидения, а Жданова была авторитетным представителем заказчика. Замолчал и изумленный Хессин, ибо он подчинялся Ждановой по служебной субординации. В общем, нам неслышанно повезло! Правда, под это дело у нас еще оттяпали несколько острых фраз, но все равно мы были рады — удалось сберечь главное, на что все время покушались.

Нам дали разрешение — печатать копию на одну пленку. После этого оставалась последняя инстанция — просмотр фильма Мамедовым, первым грозным замом Лапина. Сам министр, как правило, не смотрел развлекательные передачи и фильмы. Он держал руку на пульсе высокой политики — трансляции правительственных мероприятий. К примеру, вручение членами Политбюро орденов друг другу, которые сопровождалось сочными поцелуями старых пузатых людей и благодарственными речами, прочитанными по бумажке с не лучшей дикцией.

В начале декабря мы — Марьяхин, Горин и я — прибыли в просмотровый зал Гостелерадио. Вскоре в зал вошел Мамедов. После того как картина кончилась, Мамедов буркнул что-то невнятное, что мы предпочли трактовать как одобрение. При этом присутствовал Хессин и сразу же, как опытный царедворец, поволок меня одного к Лапину — сообщить о том, что фильм готов и принят. Меня, усталого, опустошенного, ввели в кабинет министра, и я должен был там что-то изображать. Хессин в беседе повернул шефу, что картина «О бедном гусаре...» закончена.

— Мамедов смотрел? — поинтересовался Лапин.

Я утвердительно кивнул.

— Мамедов смотрел? — еще раз спросил Лапин у Хессина, и я понял, что он мнению Мамедова придавал большое значение.

— Мы только что из зала, — доложили мы вместе с Хессиным.

— Что он сказал? — осведомился министр.

Я пробормотал нечто нечленораздельное, ибо объяснить мнение Мамедова оказалось нелегко, но Хессин меня «перевел» как надо, сказав, что у Мамедова хорошее впечатление. Эта странная, бессмысленная с моей точки зрения и необходимая, по суждению Хессина, аудиенция была закончена. Мы вышли, и Хессин, отирая пот со лба, поздравил меня с окончанием картины. Он был искренне рад, что сумел помочь приему подозрительного для начальства фильма. Но я радости не чувствовал, душа напоминала выжженную, мертвую землю, как будто я перенес атомную бомбардировку. Но оказалось, что и это был, как говорится, «еще не вечер». На этом наши мытарства не кончились.

Через несколько дней было еще какое-то совещание у Ждановой, где присутствовали Марьяхин, Горин и я. Решались на нем еще какие-то коррективы, толком уж не помню. Но один разговор из той встречи сохранился в памяти. Шла речь о том, когда показывать картину, в какой из дней новогодних праздников? Я было заикнулся, что фильм сложный и печальный, что ставить его на первое января — неуместно. Но Марьяхин и Горин замахали на меня — первого января, мол, самый лучший, самый престижный день. Мое смутное ощущение, что это неправильно, было побеждено — увы! — тщеславием, и я, к сожалению, не воспротивился...

Вскоре пришел еженедельник «Говорит и показывает Москва», где черным по белому было напечатано, что первого января после программы «Время» будет демонстрироваться двухсерийный фильм «О бедном гусаре замолвите слово...»

И вот тут я наконец-то успокоился. Конечно, фильм в результате понес урон, немало утрат случилось по дороге к экрану, и тем не менее, несмотря на ущерб, мы все-таки сделали картину о том, о чем намеревались. Ее направленность читалась ясно. То, что мы на самом деле рассказывали не о николаевской России, а о наших днях, угадывалось невооруженным глазом. В ленте осталось немало едких реплик, многие сцены вызывали ассоциации с современностью. Фильм был пронизан горечью авторов, ненавистью к тоталитарному режиму, к произволу, к безнаказанности властей. Наша злоба к тайным методам, к провокациям, к слежке и стукачеству выпирала из всех пор фильма, можно сказать, из каждой перфорации. Несмотря на песни, шутки, фарсовые эпизоды, содержание ленты было в конечном итоге мрачным и представляло собой обвинение против всего того, на чем держалась и держится российская социальная система. Ибо мы верные и последовательные наследники всего плохого, что было у царизма.

В оставшиеся дни до Нового года я порой не верил самому себе — неужели ЭТО покажут по нашему телевидению? Я предвкушал реакцию — она, по моему мнению, должна была быть оглушительной, ведь так откровенно о больных вопросах в ту пору никто не говорил. Но действительность превзошла все мои ожидания. Правда, в другую сторону. Однако об этом после.

Публикация в телепрограмме, видно, вызвала очередной приступ активности, свежий пароксизм ярости у деятелей Госкино. Не буду врать, не знаю, на каком именно уровне был сделан новый донос в ЦК КПСС, но он был сделан. Естественно, я в ожидании обнародования нашей картины ничего не подозревал о бумажных и телефонных процессах, бурливших в бюрократических недрах. В результате интриг 31 декабря в 9 часов утра, накануне объявленной в программе демонстрации нашей ленты, собрались все руководители телевидения, чтобы самолично убедиться в ее вредной направленности. Сам Лапин, его заместители Мамедов, Попов и Жданова, директор «Экрана» Хессин, заведующий сектором телевидения в ЦК КПСС, инструкторы ЦК, курирующие телевидение, встретились вместе в кинозале (а может, у монитора, не поручусь за точность). Еще раз повторяю: я, по счастью, не знал об этом, узнал уже после, ибо авторов ленты, разумеется, на секретный просмотр не позвали. Не могу пересказать, какова была их реакция, о чем они говорили между собой. Поведаю о том, как я был посвящен в курс событий.

Между семью и восемью часами вечера тридцать первого декабря 1980 года на даче, которую мы с женой снимали и где мы с друзьями собирались встретить Новый год, раздался телефонный звонок.

— То, что я вам сейчас скажу, — произнес знакомый мне по встречам на телевидении женский голос, — должно остаться между нами. Если вы начнете принимать меры, куда-то звонить, ехать, хлопотать, то я могу после новогодних праздников уже не выходить на работу. Я не имею права сообщать вам то, что сейчас сообщу.

— Я обещаю вам, Стелла Ивановна, — холодея ответил я, понимая по преамбуле, что новости будут неприятные.

— Сегодня в девять утра все руководство телевидения смотрело «Гусара»... — голос Ждановой перечислил тех, кого я упомянул выше.

— Чем это было вызвано? — спросил я.

— Я вам потом расскажу, — уклонилась от ответа Стелла Ивановна. — Завтра показ состоится, хотя не скрою — все это висело на волоске. Правда, председатель (так на телевидении называли Лапина) предложил сделать две купюры...

— Какие? — перебил я.

— Одна вырезка — это реплика: «Тема хорошая...».

(В сцене пикника в саду губернаторского дворца Настенька Бубенцова объявляет собравшимся гусарам, дамам и городской знати:

— Я спою вам песню, посвященную героям войны 1812 года.

На что Мерзляев роняет цензурским тоном:

— Тема хорошая...

Так вот, эта реплика почему-то попала под топор министра. Почему именно эта? В фильме было полно куда более острых фраз...)

— Вторая купюра, — продолжал голос, — это облет вокруг церкви, сцена похорон. Председатель сказал: «Это очень мрачно, не надо огорчать зрителей в новогодний праздник». И отдал распоряжение Хессину

сделать купюру, но чтобы после показа этот кадр вставили бы обратно, так что это вырезается не навсегда. И когда будет повтор ленты, она пойдет с кадром облета церкви.

Меня начала бить дрожь, внутри что-то оборвалось.

— И потом председатель добавил, — Жданова заканчивала свое не-веселое повествование: — «Я прошу вас не говорить об этом Рязанову. Не надо портить ему встречу Нового года». Но при мысли, что будет с вами, когда вы завтра, сидя у телевизора, не увидите этих двух мест в фильме, мне стало ясно, что надо обязательно вам сказать. Иначе это может скверно кончиться. Чего доброго, еще инфаркт случится.

— А кто же конкретно это вырезал? — мертвым голосом спросил я.

— Не волнуйтесь, все уже сделано, и сделано аккуратно! Хессин сам за этим проследил. Вырезали в его присутствии.

— Спасибо, — машинально сказал я.

— Извините, новогодний праздник вам, конечно, испортили, — сказала в заключение Стелла Ивановна, — но мне казалось, что будет лучше, если вы узнаете обо всем заранее и от меня. Не огорчайтесь. Это еще минимальные потери. Если бы вы знали, почему все это случилось, вы бы поняли...

И мы распрощались.

Я повесил трубку и погрузился во мрак. Я снова и снова перебирал в памяти разговор. Первым побуждением было куда-то звонить, протестовать, хлопотать. Остановить, но было поздно: восемь часов вечера тридцать первого декабря. Нигде уже никого нет, все разбежались с работы, готовятся к встрече Нового года. Звонок раздался не зря после того, как кончился рабочий день, когда сделать уже ничего нельзя. Да и не мог я закладывать Стеллу Ивановну. Это был редкий по благородству поступок, особенно немыслимый для человека, служащего в советском аппарате. И если я начну действовать, обнаружу, что знаю ситуацию, докапаются, кто сообщил, и действительно сотрут в порошок порядочного человека. Так что я был связан по рукам и ногам, был лишен возможности что-либо предпринять!

Вторая поправка была для меня особенно болезненной. Сцена «растрела» кончалась тем, что Бубенцову становится плохо с сердцем, полковник посылает в казарму за доктором, Плетнев стреляет в Мерзляева, но, схваченный в этот момент жандармами, промахивается. Самого мгновения смерти Бубенцова в кадре не было. А вслед за этим под скорбную музыку реквиема, сочиненного Андреем Петровым, показывались снятая сверху, с вертолета, маленькая церковка, стоящая на высоком обрыве над рекой, около храма кладбище и группа застывших во время похорон людей. Кадр был пронзительный, горестный. Это был один из главных трагических пиков картины, когда зритель и душой и сердцем был захвачен волной печали и соучастия. Я помню, как трудно давался после этой панихиды переход на следующий эпизод, где полк покидает город. Сколько я возился с этим, монтируя буквально по клеточкам, искал звуковой стык, подбирая пропорции в изображении,

шумах и музыке. И вот теперь чьей-то чужой, равнодушной рукой все это было безжалостно смято, разрушено. Зрителю в результате купюры становилось неясным, умер ли Бубенцов. Кроме того, убиралась сильная, «козырная» сцена, ослаблялось зрительское сопереживание. Господи, какой многострадальной оказалась эта картина! Финал ленты был окончательно испоганен, испорчен, искорежен. И я ничего не мог сделать! До сих пор меня охватывает жуть, когда я вспоминаю, в каком настроении я встречал Новый год накануне своей премьеры.

Поразительно, до чего развито чутье у этих «искусствоведов» с мандами. Они всегда тыкают пальцем именно в то, что наиболее дорого автору, всегда бьют без промаха. Причем сопровождается это разговорами, что, мол, вырезаются пустяки, мелочь, несколько слов или несколько секунд действия. Но оскотлению всегда подвергается самое главное, самое существенное, без чего вещь переходит в другое качество.

Я позвонил Горину. Рассказал ему о новогоднем подарке телевидения. А потом добавилось подлинно трагическое известие, рядом с которым вся наша суета с фильмом ничто. Директор телевизионного объединения «Мосфильма» Семен Михайлович Марьяхин вечером тридцать первого декабря вдруг потерял сознание, его увезли в больницу, а через два дня, так и не придя в сознание, он умер. Не стало доброго, веселого, энергичного человека, верного друга. Он вел себя в истории с нашей картиной просто героически от начала и до конца, стоял стеной в самые трудные моменты. Но он уже не смог увидеть на телевизионном экране премьеру фильма, для которого он сделал столько доброго и хорошего. Человек, который прошел всю войну, которого пощадила вражеская пуля, не выдержал нервной, неблагоприятной, порой бессмысленной работы. «Проверка — она всем проверка!» — говорил в картине Бубенцов. Так вот, Марьяхин, занимая должность, где предательство, по сути, входит одной из ее составных частей, выдержал экзамен. Он всегда оставался честным, благородным, порядочным.

Ткань фильма, где погибали прекрасные люди, и страшная жизненная реальность, где случилось то же самое, переплетались, образуя какую-то кошмарную, чудовищную картину...

...А потом был показ фильма по телевидению в неуместное время, в неуместный день. И вот здесь произошло, пожалуй, еще одно непонравимое событие в судьбе ленты. Ее практически не заметили. Возможно, я немного спущаю краски, но, честно говоря, не очень. Интеллигенция, обратившая на фильм внимание, раскололась на два лагеря, кое-кто фильм принял восторженно, некоторые плевались. Но народ безмолвствовал. Огромная гражданская пассивность, охватившая в те годы массы, поглотила нашу картину бесследно. Люди, благодушно чокавшиеся и закусывающие, были далеки от нашей боли, от нашего страдания. Мы не смогли силой своего искусства оторвать людей от накрытых столов, не смогли заставить их погрузиться в нестерпимую горечь. Нам оставалось успокаивать себя, что если бы показ ленты случился в обычный, а не праздничный день, это погружение произошло бы. Всегда удо-

бнее винить обстоятельства, а не себя. И тем не менее факт оставался фактом: зрителю картина была, что называется, «до лампочки». Нет, были прекрасные отзывы, письма, телеграммы, звонки с восторгами и благодарностью. Были добрые отклики таких людей, чье мнение нам было невероятно дорого: Булат Окуджава, Людмила Петрушевская, Борис Васильев, Станислав Рассадин, Игорь Ильинский, Андрей Вознесенский. Но господствовало, пожалуй, иное суждение, чиновничьи инстанции недружелюбно затаились, газеты практически промолчали. Да и что писать? Умные журналисты и критики, конечно, видели второй план фильма, понимали намеки, аллюзии, ассоциации, да вслух об этом говорить было опасно, а вернее, вовсе исключено. Это в равной мере относилось и к тем, кто принял нашу ленту, и к тем, кому она не приглянулась. Так что фильма нашего как бы не существовало. Мы надеялись на повторный показ. Надеялись, что тогда фильм родится. Но шли годы, я неоднократно предпринимал попытки в этом направлении, однако Гостелерадио стояло насмерть. Все мои поползновения, чтобы показать, причем по любой программе, еще раз нашу картину, терпели фиаско. И без объяснения причин. По предложению телевидения мы сделали еще одну редакцию картины, более короткую. Но и этому варианту тоже не удалось просочиться на «голубой экран». Мы бились в догадках, но стена гигантского управленческого аппарата загадочно молчала. Мы понимали: картина кому-то не понравилась, кому-то из больших людей, но чем и кому — так и не знаем. Во время моей последней встречи с Лапиным, когда я опять унижался, прося показать «Гусара...», он намекнул мне, что фильм в свое время не понравился Андропову, который тогда возглавлял КГБ. Лапин сказал также, что шеф Глббезопасности усмотрел в картине камешки в огород своего комитета. Было ли это правдой? Высказывался ли в этом роде Андропов? Не сочинил ли версию сам Лапин? Не знаю. Проверить этого я уже, вероятно, не смогу. Андропов казался мне умным человеком. Я думаю, что у него должно было хватить соображения не ассоциировать себя с Бенкендорфом, а собственное ведомство — с Третьим отделением. Умнее было бы не заметить сходства, а сделать вид, что события фильма рассказывают о давно прошедших временах. Но если даже он и произнес нечто в этом роде, его уже не было. Руководил страной другой лидер — Черненко. Поэтому такая верность частному высказыванию прошлого вождя представлялась странной. Правда, у нас в стране руководящие заклятия, как правило, переживают того, кто их произнес. Сколько я знаю случаев в нашей истории, когда фильм или книгу, запрещенные каким-либо начальником, продолжали скрывать от народа, несмотря на то, что запрещающий давно снят с работы, доживает свои дни в безвестности или же умер, забыт и выброшен из могилы. Однако их запреты неукоснительно действовали. На кладбище неизданных книг, не выпущенных спектаклей, не прошедших фильмов становилось все более тесно. Единственное, что у нас долгое время не подвергалось пересмотру, — это табу, наложенные на что-либо или на кого-либо предыдущими правителями...



«Мерзляев и Бубенцов находились в тюремной карете, которая везла артиста на расстрел.

Вот что сказал Мерзляев:

«— Господи! Как это получается? Обыкновеннейшие мещане, обыватели, вдруг становятся врагами Отечества».

И вот что ответил ему Бубенцов:

«— А вы от имени Отечества не выступайте. Оно само разберется, кто ему враг, а кто друг. Со временем...»

Р. С. Эти заметки были написаны в 1984 году. А 4 января 1986 года фильм «О бедном гусаре замолвите слово...» был показан по телевидению по первой программе. Произошло это само собой, без моих хлопот и пробивания. Наступило другое время в стране, пришли другие люди. И то, что казалось невозможным, стало легко и просто. Искусство, которое преследовалось, стало легко находить путь к народу. Гражданская пассивность нации сменилась активностью, энергией, инициативой. Пять лет фильм провел, по сути дела, в тюрьме. А моя жизнь практически вся прошла в условиях несвободы. У меня есть стихотворение, которое кончается строчкой, объясняющей трагедию моего поколения:

— Как раз на жизнь свобода опоздала!

## СОДЕРЖАНИЕ

Первый урок . . . . .	3
Не оттуда . . . . .	6
«24 часа на размышление» . . . . .	17
«Как раз на жизнь свобода опоздала!» . . . . .	25

РЯЗАНОВ Эльдар Александрович

ЗАЭКРАНЬЕ

Редактор Т. Н. Троицкая

Технический редактор Т. Я. Ковынченкова

---

Сдано в набор 27.08.90. Подписано к печати 27.09.90. Формат 70 × 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.  
Бумага газетная. Гарнитура «Гарамонд». Офсетная печать. Усл. печ. л. 2,10. Усл.  
кр.-отт. 2,28. Уч.-изд. л. 3,32. Тираж 150 000 экз. Зак. № 2742. Цена 20 коп.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография имени В. И. Лени-  
на издательства ЦК КПСС «Правда». 125865 ГСП, Москва, А-137, ул. «Правды», 24.



**ГОСУДАРСТВЕННОЕ СТРАХОВАНИЕ ПРЕДПРИЯТИЯМ**

● С государственными предприятиями, переведенными на полный хозяйственный расчет и самофинансирование, заключаются договоры добровольного страхования имущества.

● Перечень событий, за ущерб от которых несут ответственность учреждения государственного страхования, включает практически все стихийные бедствия, пожары, аварии и др. Кроме того, по особой ставке имущество дополнительно можно застраховать от кражи со взломом (грабежа), угона средств транспорта.

● Ставки страховых платежей дифференцированы по отраслям народного хозяйства и составляют от 0,1 до 4% страховой суммы в год, по страхованию машин, оборудования и другого имущества на время проведения экспериментальных или исследовательских работ — 15%.

● Страхователю предоставлено право выбрать размер собственного участия в возмещении ущерба (франшизу) с соответствующим снижением суммы платежей (от 0,1 до 25% годовой суммы платежа).

● Договоры страхования могут заключаться сроком на один год или на неопределенный срок с ежегодным перерасчетом стоимости имущества и суммы годового платежа. С предприятиями, деятельность которых носит сезонный характер, а также на время проведения экспериментальных или исследовательских работ, экспонирования на выставке может быть заключен договор страхования на срок менее года.

● Страхователям, которые непрерывно страховали имущество в полной стоимости и в течение более трех лет не получали страхового возмещения, а также тем из них, кто полностью соблюдает требования пожарной безопасности, будет предоставляться скидка от суммы исчисленных платежей.

● Подробнее ознакомиться с условиями и заключить договор можно в инспекции государственного страхования.

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ СТРАХОВАНИЕ СССР.  
ПРАВЛЕНИЕ.**