



Михаил  
**РОММ**

Устные  
рассказы



# Михаил РОММ

Устные  
рассказы



СОЮЗ  
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

СССР

Всесоюзное  
творческо-  
производственное  
объединение  
«Киноцентр»

Москва

1989

Подготовка текста к печати

Н. Б. Кузьминой

Художник

Ю. П. Фролов

В оформлении использован  
дружеский шарж Кукрыниксов



Михаил Ильич Ромм всю жизнь любил рассказывать и делал это блестяще. В Москве до войны в домах, где бывал Ромм, шутили: «Приглашаем вас сегодня не на чай, а на Ромма».

Его брат, Александр Ильич Ромм, замечательный веселый человек, поэт и переводчик, как-то сказал ему: «А знаешь, никакой ты не режиссер, не сценарист, не скульптор. Ты, брат, великий трепач!» — «Неужели великий?» — удивился Михаил. — «Да, гениальный!»

«Я был польщен», — так потом об этом, смеясь, рассказывал Михаил Ильич.

Сколько я помню отца, он всегда, приходя домой с работы, обычно «докладывал» семейству «основные события дня». И эти самые «основные события» в его изложении превращались в маленькие своеобразные произведения искусства.

Бывало иногда придет домой мрачный, чернее тучи, аж лица на нем нет. Смотришь, поел, пришел в себя, и затем следовало его обычное: «А ну их к дьяволу!» И дальше шел рассказ, наполненный таким юмором, что мы буквально катались от смеха. Юмор спасал Ромма на протяжении всей жизни и одновременно помогал его друзьям и многим кинематографистам. А в жизни Ромма было далеко не все так уж весело: и неоднократные увольнения со студии «за самоволие» и из ВГИКа за то же, суд чести над ним по обвинению в «безродном космополитизме», постоянные стычки с руководством кинематографии, а позже и телевидения, крупные неприятности в ЦК и так далее. А начальство Ромма всегда не любило: «неудобным» он был для них человеком. Но Ромм умел каким-то удивительным, совершенно непостижимым образом отряхнуться от дураков, управленцев, а порой и просто откровенных мерзавцев.

Шесть лет, с 1956 по 1961 год, Ромм не ставил фильмов. Шел мучительный внутренний процесс пересмотра своего творчества, «сдирания шкуры навыков». Моя мама — Елена Александровна Кузмина, жена Ромма, не раз говорила ему: «Ну чего ты мучаешься?! Сиди себе дома да пиши. Ты же прекрасно пишешь, ты бы мог быть хорошим писателем!» — «Да никакой я не писатель! Не могу я писать, сидя в тишине кабинета».

Действительно, Ромму необходимо было всегда находиться в гуще событий, необходимо было ощущение людей, жизни. Если вдруг в доме переставал трезвонить телефон или затихал поток бесконечных посетителей, Ромм мрачнел. Ему необходимо было ОБЩЕНИЕ. Кто-то сказал, что «дар общения — это дар божий, который редко кому дается». Ромм обладал этим даром в полной мере, и его рассказы были одной из форм этого общения. А вот записать их на бумаге у Ромма никогда не возникало желания. «Мысль обгоняет руку, — говорил Ромм, — и пока пишешь, забываешь, о чем хотел сказать».

Если не ошибаюсь, то году в 1966-м, уже работая в ГДР над переводом дикторского текста «Обыкновенного фашизма» на немецкий язык, Ромм, что называется, «сломался»: «Купил магнитофон, уж очень был хорош! Проклятый капитализм попутал!»

И вот на даче, в своем кабинете, на втором этаже, плотно закрывшись от нас, Ромм начинал пробовать наговаривать свои новеллы-рассказы на магнитофон, сначала стесняясь даже самого себя, а еще больше — магнитофона. Это оказалось совсем другим видом искусства, значительно более трудным, чем живой рассказ в непосредственном общении с собеседником. Первые рассказы Ромм перезаписывал по два, по три раза. Искал форму, искал какие-то лишь ему ведомые законы, которые требует запись на пленку. Наговаривал стоя или ходил из угла в угол, как всегда темпераментно, решительно. Курил.

Через какое-то время Ромм решил наконец показать (он именно так и говорил всегда: «показать», — а не дать послушать) своим друзьям прямо там, на даче, первые свои рассказы. Это были «Тост Николая Шенгеля»

и «Семен Семенович Дукельский». Собралось несколько писателей, профессионалов, более чем «поднаторевших» в своем цеховом деле. И тем не менее рассказы Ромма вызвали бурю восторгов. Смешные и грустные, ироничные, они были сделаны не только на высоком художественном уровне — они были сделаны точно социально и исторически.

«Бесконечно интересные, маленькие законченные шедевры», — такова была реакция первых слушателей. Вот тогда-то, видимо, Ромм и надумал делать «Книгу устных рассказов», начал систематически, но без какой-либо хронологической последовательности наговаривать на магнитофон новеллы для этой своеобразной книги: «Что придет на ум, — то и говорю».

В результате этого решения («Что придет на ум, — то и говорю») материал книги получился настолько острый, что Ромму стало очевидно, что он делает книгу «в стол». Тогда, в 1966—1967 годах, такие материалы, как, например, рассказы «В дни смерти Сталина» или «Четыре встречи с Н. С. Хрущевым», вызывали у слушателей реакцию, близкую к шоковой.

Удивительный человек был Михаил Ильич Ромм! Неисправимый оптимист, он был уверен, что рано или поздно все должно измениться к лучшему и книга обязательно увидит своего читателя или слушателя.

И вот что поражает: прошло столько лет с момента диктовки этих рассказов, а они и по сей день не потеряли своей остроты. Более того, «Четыре встречи с Н. С. Хрущевым», по мнению специалистов, остаются наиболее объективным, наиболее талантливым свидетельством о личности Хрущева на определенном этапе его деятельности.

Ромму всегда было очень важно, чтобы он был понят зрителем, слушателем, читателем сейчас, сегодня, а не только в будущем, на что уповали, скажем, даже некоторые его ученики. И Ромм был понятен своим современникам и потому перешагнул в будущее.

Работа над книгой была прервана тяжелым инфарктом осенью 1967 года, а в 1968 году, еще не совсем оправившись от болезни, Ромм приступил к работе над новой «архитрудной» картиной-трилогией, поднимающей наиболее сложные, неразрешимые вопросы планеты тех дней, планеты 1968 года. Трилогия так и должна была быть объединена под общим названием «Мир-68» (или «Мир сегодня»). Работа над фильмом шла тяжело. Несмотря на одобрение задуманного плана Политбюро ЦК КПСС, Ромму мешали на всех самых различных уровнях, в разных инстанциях, ставились откровенные и замаскированные препоны. Ромм нервничал, плохо себя чувствовал. Было не до книги!

Выполнить до конца задуманное Ромм не успел. Он умер 1 ноября 1971 года.

После смерти Михаила Ильича у нас дома собралось огромное количество народа. Ну, естественно, почти все киноначальство в полном составе. Подошел к маме один из высоких представителей и после выражения самого искреннего (действительно, самого искреннего) соболезнования попросил маму: «Елена Александровна, Михаил Ильич многим показывал свои устные рассказы. Ну, и... понимаете... ходят разные слухи... Нам очень не хотелось бы, чтобы у вас возникли какие-либо неприятности в связи с этим, а имя Михаила Ильича неэтично затронуто... Мы очень вас просим: закройте кабинет Ромма на ключ. Всякие слухи ходят, всякие...» Кузьмина, женщина в высшей степени мужественная, поблагодарила за заботу о нас и о добром имени Ромма, но закрывать кабинет категорически отказалась. Кто-то сказал: «Да закройте, Елена Александровна! Закройте! Ведь растащат весь архив по бумажкам на память». Это подействовало. Кабинет закрыли. А через какое-то время нам вдруг стало как-то не по себе, тревога, что ли, вселилась какая-то: а мало ли что? Всего можно ждать. Поэтому мы разнесли кассеты по друзьям, по одной штучке в дом и так, чтобы никто не знал, где они и у кого что. Сам магнитофон (это был уже другой магнитофон с нестандартными кассетами и, похоже, что аналогов у него в Москве не было)

тоже унесли из дома... На дворе стоял декабрь 1971 года...

Время шло, разговоры вокруг пленок Ромма прекратились. Мы успокоились, видимо, ничего не грозило ни доброму имени Ромма, ни его архиву, ни пленкам. И все-таки...

На всякий случай («береженого бог бережет», — как говаривала в свое время моя мама) мы сделали копии со всех кассет, составили подробную картотеку, а уж потом потихонечку стали переводить рассказы на бумагу. И в этом огромную помощь оказал нам Секретариат Союза кинематографистов и, в частности, председатель Комиссии по творческому наследию М. И. Ромма — Александр Васильевич Караганов. А пока что многие годы мы долго не решались без Ромма дать кому-нибудь послушать эти удивительные рассказы даже у себя дома.

И вот однажды решились, причем решились сразу пойти ва-банк: пригласили человека, от которого во многом зависела судьба творческого наследия Ромма, и поставили «Четыре встречи с Н. С. Хрущевым». Почти два часа звучания. Почти два часа напряженной тишины — и только голос Ромма, да иногда поскрипывание катушки. Кончился рассказ. Молчание показалось бесконечно длинным. И наконец: «Да... Ведь я тоже там был, на этих встречах, и, действительно, все было именно так, и все сказанное Роммом — правда. А я ведь ничего этого и не заметил».

Такие слова умного знающего человека однозначно говорили о силе художественного видения Ромма, о гражданской его позиции. Ведь одно и то же явление разные люди видят и оценивают по-разному. «Зрение» Ромма — художника и гражданина — уникально.

Весь материал, кроме нескольких рассказов — рассказов, так сказать, наиболее «нейтральных», да еще в «мягком» варианте и с большим количеством купюр, опубликованных в трехтомнике «Избранных произведений» М. И. Ромма (М., «Искусство», 1980—1982) и записанных на пластинку (фирма «Мелодия», 1983), — продолжал лежать в домашнем архиве и ждал своего часа.

Уже 18 лет нет Ромма, а некоторым событиям, о которых идет речь, перевалило за полста. Но и сегодня они «работают» так, как будто бы речь идет о событиях сегодняшнего дня. Ничто не устарело. Ромм снова пришел к людям в своих новеллах, снова он радует нас, тревожит, смешит, заставляет грустить, думать, анализировать, наконец, ощущать ауру того времени, словно это наше время во всей его многослойности, тончайших обертонах и нюансах жизненных проявлений.

*Н. Кузьмина*







## ОБРАЩЕНИЕ К СЛУШАТЕЛЮ

*Дорогой читатель или дорогой слушатель, я не знаю, будет ли это напечатано когда-нибудь, а может быть, останется только записанным вот так на пленку, но, во всяком случае, я хочу предупредить тебя, дорогой читатель или дорогой слушатель, что не собираюсь писать или диктовать общепринятых воспоминаний.*

*Я думаю, что жизнь моя не представляет собой такого интереса, чтобы занимать ею внимание других людей. Но в жизни каждого человека были интересные встречи, попадались интересные люди. Слышал он какие-то очень интересные истории. Хочется выбрать из жизни то, что могло бы пригодиться другим, могло бы пригодиться любому человеку. Вот это моя цель, для этого я хочу что-то такое продиктовать.*

*Я выберу то, что мне кажется забавным. У меня были, например, очень интересные родственники и знакомые.*

*Я — человек очень редкой профессии, я — кинорежиссер. Профессия эта необыкновенно занимательна. Она очень трудная, но необыкновенно разнообразна и, следовательно, водит человека по очень забавным, странным и необычным тропкам. И на этих тропках встречаются забавные и необычные явления. Как бы ни казались эти явления иногда незаметными, маленькими, но в них, как в капле воды, отражается наша жизнь, отражается время.*

*О своих картинах я много говорить не буду, но чтобы понятно было, как я жил и к какой картине, к какому времени относится та или другая встреча, буду прославлять новеллы, которые я вам расскажу, отдельными замечаниями по поводу своей работы. Замечаниями сугубо личными, потому что то, что пишет официальная критика, не всегда похоже на то, что ты сам думаешь о своей картине.*

*Главная же моя цель — все-таки рассказать новеллы, которые попались мне на дороге в моей жизни. Может быть, они не всегда будут хорошо связаны между собой, но не беда. Сейчас время, когда твердый сюжет не в моде. Что будет попадаться на память, то и буду рассказывать.*

*Постараюсь сделать эту книгу или эту запись воспоминаний как можно более занимательной, вот и все.*

# Тост Коли Шенгеляя

Ч то он будет первым, в этом я убежден. С этого и начнется дело. Все остальные, вероятно, я буду переставлять, а вот с этого хочу начать.

Случилось это, вероятно, в тридцать первом году, в конце, может быть, в начале тридцать второго, не помню. Ну, какое это время было, помнят все старики. Нэп давно кончился, уже пятилетка первая шла к концу, начался Днепрострой, вырастали машины новые на Урале. Интеллигенция была, пожалуй, в состоянии некоторой растерянности. Очень энергично действовал РАПП. Писателей делили на рапповцев, союзников, попутчиков и непутчиков.

Я был тогда ассистентом режиссера, а перед этим был драматургом, так сказать, писал сценарии. Как всякий пишущий, был немедленно причислен к попутчикам. Я очень удивлялся, почему это я попал в попутчики, так как сценарии в основном писал с Виктором Гусевым, который был пролетарским поэтом, рапповцем. Но нас разделили, несмотря на это: я — попутчик, а он — пролетарский. А работали мы вместе.

Помню, спрашивал я знающих людей: кто мне точно объяснит, что такое попутчик и почему я попутчик? Получал разные объяснения. Попутчик — человек неопределенный; попутчик — человек с буржуазным пятном; попутчик только временно примкнул к нам. А самый главный мой грех был в том, что я очень любил слова «что-то» и «кто-то». Стараясь точно описать кадр, я писал: «раздался чей-то голос», «кто-то вошел». Я имел в виду, что голос раздался за кадром и вошедшего еще не видно. Но за слова «чей-то» и «кто-то» мне влетело, в этом нашли символизм, декадентщину, даже, кажется, ремизовщину, что-то в этом роде.

Ну, в общем, был я попутчиком, малоизвестным сценаристом и никому неведомым ассистентом. И вот как-то по своим ассистентским делам попал я в знаменитое здание по Малому Гнездииковскому переулку, номер семь, тогда помещался там ГУК — впоследствии переименованный в Комитет по делам кинематографии, потом в Ми-

нистерство кинематографии и обратно в Комитет по делам кинематографии — тогда ГУК.

Ходил я по этому ГУКу, и зашел в просмотровый зал, и увидел, что сидит в этом зале вся режиссерская элита, все знаменитости, с женами. Боже мой, какое это было собрание киномастеров, богов кинематографии, на которых я и глядеть-то еле смел!

Пришли они смотреть новую картину Николая Шенгеля «Двадцать шесть комиссаров», которую он только что закончил. Шенгеля очень любили. Любили и за красоту, и за прекрасный характер, и за картину «Элисо». Мне картина не понравилась, резко не понравилась. Она мне показалась декларационной, искусственной и какой-то нестройной, неглубокой по мысли. В общем, я злой, вероятно, был, и поэтому меня крайне поразило, что все стали картину хвалить. Все как один, все пожимали Шенгеля руку, все его обнимали, все целовали, все восхищались. А компания была настолько знаменитая, что, знаете, их восхищения стоили немало. Ну, а председатель Комитета тогда был Шумяцкий, начальник ГУКа, он, значит, тоже взирал, тоже улыбался, тоже что-то говорил.

И вот среди общего потока похвал я попросил слово. На меня воззрились с недоумением — кроме Эйзенштейна меня никто не знал. Эйзенштейн меня знал, и на лице его я заметил довольно лукавую улыбку, он, вероятно, понял, что я картину буду ругать. Со свойственной мне в те годы дерзостью я измолотил картину Шенгеля в дым, я просто сделал из нее «отбивную котлету».

Речь моя была короткой, злой и, вероятно, остроумной, потому что в зале наступило после нее растерянное молчание. Я повернулся и вышел.

Закончивши свои дела в ГУКе, вышел я на улицу и вдруг вижу: идет по переулку вся эта компания, все вместе. И Коля Шенгеля между ними. Я, признаться, слегка струхнул, решил, так сказать, разминуться с ними. Попятился куда-то в подворотню или повернул. И вдруг слышу голос: — Молодой человек, куда это вы?

Вижу — Шенгеля подзывает меня, подхожу.

— Зачем вы прячетесь? Если уж осмелились говорить, пойдемте с нами.

Я говорю:

— А куда вы идете?

Он говорит:

— А вот увидите.

Ну, пошел я. Чувствовал себя неудобно. Они все между



собой разговаривают, смеются. Я один. Пришли мы в конце концов в «Метрополь», и я увидел, что накрыт стол номер 26 и стоит табличка 26 — намек на картину «Двадцать шесть комиссаров». Стоят стулья. Посчитал я, народу что-то меньше, чем двадцать шесть человек. Ну, думаю, позвали меня для счета. Вероятно, соберется двадцать шесть, вот я и буду двадцать шестым.

Выпили все сначала за Колю Шенгелая. Ну, потом, по грузинскому обычаю, он стал тамадой. Раз за него выпили, он и тамада. Стал он произносить тост. Естественно, первый за Сергея Михайловича Эйзенштейна. И так пошло — алла верды от одного к другому, от другого к третьему — остроумно, изящно, блестяще, весело.

Продолжалось это пиршество, вероятно, часа три. Поздно уже стало. Подают уже мороженое, кофе. А за меня все нет тоста. А я знаю: по грузинскому обычаю тамада должен выпить за каждого, кто сидит за столом, за каждого. И если не выпил он за человека, это большое оскорбление. И я понял, что Шенгелая пригласил меня специально для того, чтобы оскорбить меня: напоить, накормить, а бокал за меня не поднять. Решил тогда я уйти. Отодвинул стул, и вдруг Шенгелая говорит:

— Подождите, еще не все.

И просит еще раз наполнить бокалы, заказывает еще бутылку вина. И потом произносит следующий тост:

— Я прошу вас выпить этот бокал еще за одного человека, который сидит тут с нами. Это малоизвестный человек, говорят, он ассистент режиссера, говорят, фамилия его Ромм, но это не тот знаменитый Абрам Роом, автор «Бухты смерти», «Третьей Мещанской», «Предателя», которого мы очень хорошо знаем. Это другой, неизвестный Ромм, и зовут его Михаил. Так вот, сегодня Михаил Ромм говорил. И я хочу говорить.

Бывает ли так в жизни, чтобы человек плюнул тебе в лицо, а ты вытер лицо и сказал ему: молодец, красиво плюнул? Не бывает. Бывает ли так в жизни, чтобы человек ударил тебя кинжалом в сердце, а ты, умирая, сказал ему: спасибо, друг, ты был прав? Не бывает. Бывает ли так в жизни, чтобы человек отнял у тебя самое дорогое, что есть у тебя в жизни, — твою жену, а ты бы сказал ему: будь счастлив с ней? Не бывает. В жизни так не бывает. А в искусстве бывает.

Сегодня вот этот человек, Ромм, плюнул мне в лицо, ударил меня кинжалом в сердце и отнял у меня более дорогое, чем жену, — прости, Натэлла, прости меня, — более дорогое: мою картину. Но он сделал это красиво. Он сделал

это талантливо. Слушай, Ромм, я хочу, чтобы ты сделал свою первую картину лучше, чем я сделал «Двадцать шесть комиссаров», и если ты сделаешь лучше, клянусь тебе, где бы я ни был, я приеду и буду тамадой за твоим столом. Но если ты только болтун, если ты только умеешь критиковать чужие картины и видеть чужие недостатки,— берегись, я тебе не прощу. И никто из сидящих здесь за этим столом тебе не простит, а здесь сидит вся советская кинематография.

Я прошу вас всех выпить за то, чтобы мне быть тамадой за столом у Михаила Ромма, когда он сделает свою первую картину.

И все выпили.

Прошло года три, и я сделал свою первую картину — «Пышку». «Пышка» вышла на экран, и я среди волнений забыл уже тост Николая Шенгелая, как вдруг получил телеграмму из Тбилиси: «Когда стол? Шенгелая, Вачнадзе». Я ответил: такого-то числа, 8 часов вечера, ресторан «Арагви».

И в этот день, ровно в восемь часов вечера Шенгелая и Вачнадзе были в ресторане «Арагви», и Шенгелая был тамадой за моим столом.

Это был красивый человек. Они оба были красивые. И Вачнадзе была первой красавицей Грузии.

## Об учителях

**З**начит, я хочу поставить так вот вопрос, что когда у человека что-то получается в таком искусстве, как театр или кинематограф (он так проходит, скажем, благополучно свою жизнь), это всегда вопрос какой-то случайности, непременно. Множество самых странных обстоятельств в конце концов толкают человека туда или сюда. Если, скажем, не был бы Пушкин лицеистом, то я не уверен, что он был бы и Пушкиным. В лицее такие люди, как Кюхельбекер, Дельвиг, — случайные школьные товарищи, кое-кто из учителей в лицее, вся атмосфера, то, что это было в Петербурге, создало Пушкина, ведь правда?

Скажем, если бы не встретился Шаляпин с Горьким, а потом со своим усатым учителем в Баку, что ли, он был бы Шаляпиным? Нет, не был бы Шаляпиным.

Конечно, это такие исключительные личности, которые появились благодаря каким-то встречам, каким-то необыкновенно удачным, ну, что ли, обстоятельствам жизни. К этому относится знакомство с людьми, в первую очередь. С кем человек повелся с детства, кто его учил с самого начала, кто ему помог увидеть себя, понять себя, какой-то свой путь найти, какую-то свою дорогу.

Я сейчас говорю о таких очень великих людях, как Шаляпин или Пушкин. Но это относится почти к каждому, скажем, из кинорежиссеров, особенно если вы возьмете театральных или кинематографических актеров или режиссеров. Большой частью жизненные обстоятельства и какая-то удачная среда, в которую попадает человек, удачные встречи, иногда просто знакомство удачное формируют человека.

Вот такая преамбула, если дать. Стоит ли?

Это первое, скажем. Часто бывает так: вот собирается мастерская — мастерская пятнадцать человек студентов, из которых выходят режиссеры или актеры. И хороший педагог всегда знает, опытный педагог, что, если в этой мастерской соберется два-три очень талантливых человека, ярких, талантливых человека, мастерская в порядке. По существу говоря, он может сам и не учить. Они сами будут друг друга учить, они сами будут учиться. Группа сильных ребят, которые формируют направление мастерской, ее запал, так

сказать, систему мышления. Тогда в мастерской весь уровень необыкновенно повышается.

Один же человек никогда мастерскую не сделает, как правило. Он получается маленьким чудом, исключительно одаренной личностью. А потом эта исключительно одаренная личность, она обычно притухает. Я знал такие мастерские, из которых ни одного режиссера не вышло, просто ни одного. И наоборот, есть мастерские, из которых вышло поразительно много режиссеров, очень много, чуть ли не половина работают или больше.

Значит, все это вопрос подбора людей, совершенно какая-то неосязаемая вещь, особенно в кинематографе, потому что ведь каждый режиссер понемножку и актер, и немножко художник, и музыкант, и писатель очень часто. Он может стать писателем. Он мог бы стать сценаристом. Становится режиссером, и все так. Вот так вышло, что он как раз для кинематографа,— в это время, при этих товарищах, при этой системе, в которой он жил; у него почва выгодная, и вот он выходит режиссером.

Соперничество. Я не буду много говорить, но, когда Шукшин и Тарковский, которые были прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга, они работали рядом, это было очень полезно мастерской. Очень полезно мастерской. Это было очень ярко и противоположно. И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию.

Если где-то эту сумму вопросов поднять (сейчас я говорю неразборчиво, но [важна] мысль сама), тогда получается возможность учить человека без указки, без перста: вот так надо строить мизансцену, так надо работать — как очень многие учат. Учат тому, что вот есть система, которой надо обучать таким-то образом. Сначала то-то, потом то-то, сначала монтаж, сначала работа с актером и т. д.

Значит, хорошо большей частью художники получают тогда, как мне кажется, когда такого человека с указкой и перстом, такого учителя нет, а есть человек, который бы помогал думать. Или не мешал бы хотя бы думать. Который позаботился о том, чтобы была атмосфера, чтобы сам пророс росток творчества, он бы получился самостоятельно.

Это мое убеждение всегданнее. И когда я вспоминаю, как я сам учился, я все время сплошь вспоминаю людей, которые не мешали мне, которые никогда не мешали мне.

Первым из них был мой отец. Он был необычайно добрым человеком, более доброго человека я просто не видел,



не встречал. Хотя одновременно был очень вспыльчив, принципиален и нетерпим. Но в жизни он был очень добр. Он был такой добрый, что когда мать (тогда в Москве было много очень мух, а мух было много, потому что был булыжник — булыжник, а не асфальт,— а в булыжнике был конский навоз, и, кроме того, его почему-то не убирали тогда, Москва была погружена в облако мух) на всех подоконниках растилала липкую бумагу для мух, и мухи жужжали — отец был бактериологом, с великолепными ловкими руками,— он, когда мать не видала, пинцетиком снимал застрявшую муху, обмывал спиртом ее липкие лапки, выпускал и говорил: «Ну, чего ты жужжишь, не бойся, я тебя выпущу, только не летай к нам обратно, лети в какую-нибудь другую квартиру». Вытащить одну из мух очень занятому человеку, который ежедневно работал, не так легко, как кажется. Он аккуратно это делал и по крайней мере десять мух в день спасал.

Он очень огорчился (он был социал-демократ), что я пошел в Училище живописи, ваяния и зодчества, впоследствии ВХУТЕИН, и решил стать скульптором. Он решил, что вообще это безумная затея и скульптор из меня выйдет плохой. Он был, вероятно, прав. Я стал скульптором совершенно случайно. Просто приятельница старшего брата, скульпторша, и довольно слабая, увидела какие-то мои работы, пришла почему-то в восторг и отвела меня к Голубкиной. О Голубкиной отдельный разговор.

Во всяком случае, когда я в 1925 году кончил ВХУТЕИН, я бросил скульптуру. И отец еще более огорчился, что я бросил. Я и не знал, как он был огорчен тем, что я стал учиться скульптуре, и совсем не знал, как он был убит, когда я бросил, потому что ему стали нравиться мои работы.

Вот здесь, вот эта женщина, она довольно тяжелая, эта головка. Отец однажды, когда меня не было,— я куда-то уезжал на три дня,— взял эту головку в мешок и пропер — а тогда автомобилей не было, надо было пешком идти — к Михаилу Петровичу Кончаловскому, врачу и брату знаменитого художника Петра Петровича Кончаловского, и сказал: «Михаил Петрович, я прошу, скажите Петру Петровичу, пусть он поглядит это дело и скажет, талантливый человек делал или нет?»

Петр Петрович посмотрел эту головку и сказал: «А кто это?»— «Мой сын»,— сказал мой отец.— «Ну что ж, это очень способный и работоспособный человек, это прекрасная работа».

Отец притащил обратно эту вещь, поставил на место

и не сказал мне, и только после его смерти я узнал о том, что он чуть не плакал от того, что я бросил скульптуру. А я бросил ее безнадежно. Он не хотел мне никогда мешать.

И вот это урок необыкновенной терпеливости. А между тем всему, чему нужно было меня научить, он научил. В частности, более принципиального человека я не знал. Он, например, не мог солгать.

Был знаменитый случай. Было какое-то маленькое торжество. Все пили и произносили какие-то невинные тосты. И отец тоже встал и сказал, поднявши свою рюмку, что, знаете, я хочу выпить за одного человека, которого я очень люблю за необычайную честность и прямоту. Встала тут одна очень важная дама, которая была убеждена, что это она. Отец сказал: «Простите, это не про вас, это про другого». Это было большое мужество — сказать так в этот момент. Он всегда говорил прямо то, что он думает. Это был его принцип.

Таким образом, при всей своей доброте он был человек, если это было нужно, не такой уж добрый. Он мог и обидеть сильно.

Вот первый мой учитель.

А в это время рядом с ним были два замечательнейших человека, с которыми я познакомился уже как ученик. Это были Анна Семеновна Голубкина и Сергей Тимофеевич Коненков.

Голубкина начала эту учебу, Коненков ее продолжил. Я бы не мог сказать, что Голубкина была уж очень добра, она была сурова. Высокая, худая, костлявая, с орлиным носом, она куталась в какую-то пеструю шаль и курила крепчайшую махорку в огромных самокрутках. Это были годы голодные уже, махорка была откуда-то из-под Можайска, что ли, я не помню, там сестра ее жила. Анна Семеновна эту махорку любила, она ей присылала. Любимым ученикам она иногда давала закурить. Я однажды удостоился этой чести. И когда только курнул, чуть не свалился с места, — курить это было нельзя. Это все равно, что вдохнуть... ну, я даже не знаю, что-то страшное. Она курила эту махорку, самокрутку. Не такую, которая продавалась в пачках, а вот такую — домашняя, ничем не ослабленная, чудовищная, как нож в горло.

Первый раз, когда она пришла, староста просто сказал, что вот будет у нас новый ученик — Ромм.

— А зовут как?

Я сказал:

— Михаилом.

— Ну ладно, лепите.

В это время натурщик был. Я стал лепить этого натурщика портрет. Она не подошла ко мне и не посмотрела. Через три дня она пришла, когда уже мне казалось, что портрет похож. И даже несколько учеников мне сказали: «Здорово портрет делаете». Она подошла и сказала:

— Надо бы сломать.

Я говорю: почему?

— Сломайте и начните снова. Лучше будет.

Но больше никаких указаний не сделала. Я сломал, начал снова. И действительно, стало почему-то лучше, не знаю почему. Может быть, потому, что свежим глазом я посмотрел или заново взял...

Потом она опять пришла, посмотрела, что у меня получается, и говорит:

— У вас кусочек хлеба есть?

— Есть.

— Вот вы портрет этого старика делаете, дайте ему кусок хлеба.

Я дал ему кусок хлеба. «Ешь»,— сказала она. Я сел. Он стал жевать. Она говорит:

— Видите, жует.

— Жует.

— А ваш не может жевать.

Я говорю: так портрет, он же глиняный.

— Нет, он не глиняный. Это вам кажется, что он глиняный. Вы должны его так сделать, чтобы, если вы кусок мяса заденете, больно было бы. А вы задели, да грубо, ведь вот тут кусок мяса уже отрезан у него.

Не знаю, я запомнил этот урок, как мне показалось, очень каким-то необыкновенно правильным, в смысле того, как надо относиться к искусству, то есть как надо ответственно относиться к предмету своей работы.

Я запомнил еще один, ну, что ли, памятный разговор с Анной Семеновной. Она пришла в какую-то мастерскую ритмической скульптуры. Там одновременно под музыку лепили и в такт хлопали; думали, что ритмика ведет скульптуру. Когда она это увидела, она заплакала, и пришла к нам расстроенная и заплаканная. Когда ее спросили: «Что с вами, Анна Семеновна?»— она сказала: «Боже мой, они шлепают, притопывают и какими-то шлепалками портрет делают. Это ужасно»,— сказала она плача.

Может быть, это смешно. Мне она казалась тогда древней старухой. Не такая уж древняя, ее сестра жива до сих пор.

Ну вот, так она относилась к своей работе. Однажды она рассказывала:

— Я делала вазу,— говорит она.— Однажды вазу. удачную сделала: понимаете, девочка, а над нею птица хищная, и с этой вазы так нагнулась, и она может схватить. Ну, я думаю, не удастся,— сказала она.— Я думаю, не удастся.

Это содержание уже сделанной вазы, которую она ощущала как живое тело, как живое естество.

У нее много очень учеников, которые ей тщательно подражали. Она их вовсе не поощряла и не выделяла. И действительно, те, кто ей подражал, работали хуже. Это ограничивало их возможности. Наоборот, она часто поощряла тех учеников, которые делали так, как ей вообще было чуждо. Она смотрела какую-нибудь работу, сделанную в обобщенных формах, которые были ей чужды. Она говорила: «Ну что ж, хорошо, мне так сделать не удастся»,— в том отношении, что на нее не похоже, в этом смысле.

В этом отношении еще терпимее был Сергей Тимофеевич Коненков. Он вообще почти что и не учил. И тем не менее каждый приход его был праздником.

В общем-то, времена были тяжкие, зимой было холодно. Там, скажем, у «буржучки» в какой-нибудь живописной мастерской,— там было тепло. А у нас громадный стеклянный купол, стены стеклянные. Мастерская скульптурная: мокрая глина. Зимой замерзала глина, замерзала совершенно. И с утра староста разогревал «буржуйки» докрасна — для того чтобы можно было хоть глиной-то работать.

И вот выходила натурщица, помню, у нас такая Сипович знаменитая была натурщица, выходила — одна половина разогрета до того, что она багровая, а другая — зелено-фиолетовая, а мы ее поворачиваем всеми сторонами, как шашлык жарят.

И вот в эту обстановку входил Коненков. У нас громадный жестяной чайник на «буржуйке», ведерный, наверное. Морковный чай. Он садился где-нибудь в уголочке, когда приходил, наливали ему кружку этого кипятку морковного, сидел он, макая бороду в это дело. Поглядывал туда-сюда. Просидит, ну, час. Иной раз ни к кому не подойдет. Уж кто-нибудь попросит: «Сергей Тимофеевич, скажите что-нибудь».

— Что сказать?

— Ну вот, эта работа.

Вздохнет, подойдет и скажет что-нибудь самое простое: «Коротка она у тебя» или что-нибудь в этом роде. А так,



очень не любил говорить о скульптуре вообще. Ну, вот это было самое... Пока мы лепим сорок минут, академический час, он сидит, молчит, чай пьет. Потом соберется кружок, мы с ним разговариваем. Он иногда интереснейшие вещи рассказывал о скульптуре. Ни о чем не говорит, а говорит, как важно вылепить ухо или палец,— это самое трудное. Он говорит: «Ведь вам кажется, что уши лишние. Ну скажите честно: кому кажется, что уши лишние?»

И я, помню, осмелился, первый сказал: «Мне. Гораздо лучше без ушей, лучше всего получается».

«Вы не умеете делать, по-вашему, и уши лишние, и глаза, не было бы их, совсем было бы хорошо, тюфяк был бы. Так легко лепить. И обобщенная форма. И пальцы, говорит, лишние. Пальцы-то вы делать не умеете, пальцы рук, пальцы ног. А Роден до старости лет делал пальцы. И делал даже только руки. И это было искусство — рука. Рука может быть злая, добрая, такая...»

Таким образом, он больше разговаривал об искусстве. Рассказывал о Родене, о Майоле, говорил о Голубкиной. Я помню, как он сказал про Голубкину: «Ну, вы знаете, Анна Семеновна масочку (то есть лицевую часть человека), масочку она, пожалуй, сделает, как никто. Ну, остальное, остальное я получше делаю,— сказал он.— Но масочку она сделает, как никто».

Он был, по-видимому, очень хороший профессионал. Среди нас не было уж очень талантливых людей, вряд ли. Почему вышло так, не знаю. Так случилось. Но вообще разговоры Коненкова о том, что такое искусство и отношение к нему, дали мне очень много.

Это был первый, что ли, период жизни моей. А потом я стал метаться между литературой, театром, кинематографом. И здесь судьба свела меня с Эйзенштейном. Случайно, пожалуй, это произошло. Он бывал вместе с Перой Аташевой, своей женою, у Катерины Виноградской, о которой, кстати, тоже следует сказать, потому что и Виноградская была для меня учительницей в отношении необыкновенной требовательности к работе. Я просто не знаю таких сценаристов, которые бы работали так, как работала Виноградская, для нее это была задача столь же масштабная, ответственная, огромная, жизненная задача, как, например, для Толстого написать «Войну и мир». Так она писала «Обломок империи» или «Член правительства», просто отдавая себя всю на протяжении года, полутора, с необыкновенной страстью, с необыкновенной самоотдачей, часто голодная, куска хлеба у нее не было.

Вот Виноградская. Но она, при всей своей такой поразительной страсти натуры и необыкновенной любви к кинематографу и особенно драматургии, она была нетерпима. В этом смысле я брал у нее уроки профессии, а не уроки отношения к жизни. Но уроки профессии были для меня очень важны, потому что я понял: если заниматься кинематографом, то нужно отдать всю жизнь, от начала до конца.

И вот, пожалуй, знакомство с Виноградской заставило меня бросить не только скульптуру, но — я вот занимался музыкой, хорошо играл, любил, отец меня учил,— я с тех пор ни разу не прикоснулся к роялю, когда стал заниматься кинематографом. А играл хорошо. Ни разу не прикоснулся к глине. И ни разу не занимался, по крайней мере на протяжении целых двадцати лет, н и ч е м, кроме кинематографа, н и к о г д а, ни одной минуты. Этому меня научила Екатерина Виноградская, очень талантливого драматурга.

И вот у нее в доме я познакомился с совсем другим человеком, необыкновенно терпимым как раз. Это Сергей Михайлович Эйзенштейн... Гигантская эрудиция, что об этом говорить. Но поражало меня не это. Казалось, человек этот, который делал «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», убежденный сторонник определенного искусства, определенного, что ли, вида кинематографа. Тем не менее он искренне любил кинематографистов совсем другого толка, дружил [с ними]. Любил их и любил не снисходительно, но искренне, потому что одно искусство было вот «мое искусство», не дай бог вторгнуться в его область, плохо вторгнуться в его область, плохо сделать то, что умеет делать он: монтажный кинематограф, кинематограф интеллектуальный, кинематограф двадцатых годов. Он будет беспощаден в смысле критики. Но если это совсем другое искусство, он писал необыкновенно добрые и необыкновенно снисходительные в этом отношении статьи.

И я вот сразу почувствовал, что с ним будет нелегко как-то очень. Дружить с ним было невозможно, он был слишком умен.

Да, это я могу сказать. Он был чересчур умен, он был необыкновенно умен.

Я первый раз встретился с Эйзенштейном (это было во время «Противогозов»), когда он меня еще не знал. И когда впоследствии с ним познакомился уже у Виноградской, он меня не узнал, и слава тебе господи.

Дело в том, что году в двадцать пятом или двадцать четвертом, вдохновленный его аттракционом, цирковым пред-

ставлением «На всякого мудреца довольно простоты», я написал пьесу в стихах, политический агитпамфлет. Я сейчас без стыда не могу вспомнить эту пьесу, я и сейчас краснею, потому что это была, наверное, очень плохая пьеса — агитпамфлет в стихах. И я притащил это Эйзенштейну.

Была там еще одна печальная история. Он ссорился с Плетневым в Пролеткульте. А я в это время сделал какой-то домашний спектакль, не домашний, клубный такой спектакль, к р а й н е левого направления. Плетнев об этом услышал, его расхваливал тогда Рошаль, и он предложил мне сделать тогда постановку в Пролеткульте, параллельно с Эйзенштейном. Эйзенштейн одно будет, а я другое.

Ну, я относился к Эйзенштейну уже тогда с таким пиететом, что эту пьесу принес к нему и сказал: вот, почитайте.

Он долго никак не мог прочитать. Потом, через некоторое время, я пришел к нему. Сергей Михайлович сказал мне следующее: «Вы Лессинга читали?»

Я говорю: нет, Лессинга я не читал.

— Прочитайте Лессинга, там написаны замечательные вещи. Что в театре каждая реплика должна писаться кровью, должна быть полна, не помню, мышц или мяса. С этой точки зрения посмотрите еще раз вашу пьесу.

Я говорю: что, в ней мало крови?

Эйзенштейн говорит: да нет, жидкости там много, но это не кровь.

На этом наш разговор кончился.

Я так и не уверен, а может быть, он и узнал меня. Он никогда не напомнил мне, что: мы ведь с вами встречались. Память у него была очень хорошая.

А познакомился я с ним уже у Виноградской, говорил с ним о «Пышке».

Так вот, тогда меня потрясла манера Эйзенштейна. Я пришел к нему и говорю, что вот я хочу ставить «Пышку» по Мопассану, Сергей Михайлович. Мы с ним перед этим встречались несколько раз, просто так. Он знал, что я немножко сценарист, ассистент режиссера.

Он говорит:

— Стойте, вам что, дают картину?

Я говорю:

— Да ведь вот надеюсь, что дадут картину, значит, «Пышку» по Мопассану.

Он говорит:

— Ну ладно, я перечитаю, все-таки вспомнить надо. И все-таки, на всякий случай, вот, возьмите.

И не выходя (он еще жил тогда, по-моему, не на Потылихе, тогда только переезжали на Потылиху, он где-то жил на бульваре, недалеко от Покровских ворот. У него была комната в уплотненной квартире, и эта комната с полу до потолка была забита книгами. Ну просто кругом, на всех стенах), он стал вытаскивать со всех мест какие-то книжки. Коллекцию каких-то старинных дагерротипов, портреты официальных политических деятелей 60-х годов прошлого столетия, моды — дамские моды на платья того времени. Затем какие-то материалы, которые могли бы мне дать ассоциативный материал по линии Мопассана, по линии франко-прусской войны, какие-то воспоминания о Бисмарке, — да я не знаю, еще масса каких-то вещей. Набросал мне, набросал, как будто бы он специально готовился. Он говорит: «Приходите через две недели».

Когда я к нему в следующий раз пришел, он как раз в это время, по-моему, собирался переезжать на Потылиху, примерно так помнится, второй разговор уже был там, если я не ошибаюсь, — он у меня спросил только так:

— «Пышка» делится резко на две половины. Первая половина — это вступление немцев в Руан, поразительные характеристики людей, характеристики буржуа, пруссаков. Вторая половина — это очень узкая история с дилижансом. Какую половину вы собираетесь делать?

Я говорю: вторую.

Он говорит: а я первую бы делал. Зачем вы так себя сужаете в общем-то небольшим сюжетом?

Я ему говорю: во-первых, это дешевле, а потом мне это интересно очень, там есть другие обстоятельства, которые интересны.

Он говорит: а какие?

Ну, я сейчас могу сказать, какие обстоятельства. Дело в том, что я был очень под влиянием Жюль Ромена и его унаимизма. Было такое литературное течение — унаимизм. В переводе на русский язык — единодушие, то есть одна душа многих людей. Он описывал толпу как живое существо, десятку людей или пятерку людей как единое существо, а уж отдельные — только как части единого целого. Мне тогда казалось, что это очень плодотворная идея для кинематографа, и я решил покрестить, гибридизировать Мопассана с Жюль Роменом. И тот и другой были французские писатели.

Я говорю: вот меня, значит, интересует вот такая вещь.

Он мне говорит: я думаю совершенно прямо противоположное тому, что хотите делать вы. Я могу вам только

помешать, а помочь — нет. Я могу вам только что? Так как вам наверняка не будут давать эту постановку, ну, я замолвлю словечко, а делайте, как знаете. Потом приходите, когда будет готов сценарий, и подготовьте режиссерскую экспликацию.

Я пришел с готовым сценарием. Он говорит: а режиссерская экспликация? А я не знал, как она пишется. И я стал рассказывать, в общем, какие-то сценарные замыслы. Он засмеялся и говорит: «Это не режиссерская экспликация. Вы, очевидно, не знаете, что это такое. Ну да ничего, и без режиссерской экспликации может получиться прекрасная картина».

И дальше разговор, о котором я уже писал. Он говорит:  
— С чего вы начинать будете?

Я говорю:

— С сапог.

— Ну вот, снимите эти сапоги так хорошо, что если вы попадете под трамвай завтра, пусть останется во ВГИКе навсегда, в музее, единственный ваш кадр — сапоги у двери, чтобы я мог сказать: «Вот великий режиссер, умер без времени. Снял только сапоги, но они сохранились в музее».

Ну вот, так я и работал. А в следующий раз я ему как-то говорю:

— Материал не посмотрите?

— А что случилось? — говорит.

Я говорю:

— Случилось то, что мне три дня запероли, где-то пропал материал. А декорация уже сломана.

Он говорит:

— Ну, а вы часть сняли?

— Часть снял, говорю.

Он говорит:

— Ну вот, из того, что сняли, и сделайте.

— Так ведь не хватает кадров.

Он говорит:

— Ну и что? Это прекрасно, когда не хватает материала. Ограничение — это вообще одно из главных свойств искусства. Без ограничения нет искусства. Вот когда вы окажетесь ограниченным в материале, вы начнете ломать голову, как монтировать. И это будет интересно.

Когда я кончал картину, он спросил:

— Ну как, обошлись без того материала?

Я говорю:

— Обошелся.

— Ну и слава богу. Когда покажете картину?

Я говорю:

— Она не совсем готова.

Он говорит:

— Зачем? Вы мне покажите, когда будет совсем готова.

Вот тогда я вам и дам совет.

Не знаю, понятно ли я говорю. Мне было всегда нелегко с Эйзенштейном, потому что он был намного образованней. Он был необыкновенно эрудированным человеком. И мыслил он необыкновенно своеобразно, очень своеобразно. Каждая его мысль еще тащила за собой какой-то второй, дополнительный, третий, четвертый смысл. Через полчаса разговора с ним я чувствовал себя усталым от напряжения, от того, что надо говорить с ним на уровне, чтобы ему было интересно, чтобы это было не глупо. А я знал гораздо меньше, и мне было трудней. Час разговора, и я — весь мокрый.

А ведь в то же время был очень простой человек...

Но он мне похвалил и «Пышку», похвалил и «Тринадцать», похвалил, и даже письменно, и «Ленин в Октябре», и «Ленин в 1918 году», и лестные вещи мне всякие говорил.

# Мой непутевый дядя Максим

Д

ва брата женились на двух сестрах. И пошло от этих двух братьев два колена Роммов. Одно колено путевое, другое непутевое. В одном колене Роммы были деликатные, щепетильные, до чрезвычайности щепетильные, но музыкальные, интеллигентные, в высшей степени порядочные. Правда, вспыльчивые, но не без странностей.

А в другом колене, от другого брата и от другой сестры, почему-то пошли все люди совсем непутевые. И странности у них доходили просто до чрезвычайности.

И вот случилось в этом колене в начале нынешнего века — три потомка, три родных брата. Один из них был горбатый, сердцеед, погубивший великое множество виленских дам. Другой ходил в черной крылатке с львиными застежками, в черной шляпе, был анархистом и исчез однажды где-то за границей. О нем будет отдельный рассказ. А третий — Максим — был самый непутевый. Был он коренастый, широкоплечий, очень крепко и ладно сложенный, с каким-то ничем не примечательным лицом, но силен был как бык. Гнул подковы, гнул пальцами пятаки. Самостоятельным стал с очень что-то молодого возраста. И первую девицу обольстил (взрослую, кстати, девицу) лет пятнадцати.

А когда стукнуло ему шестнадцать, отличился он вот чем: дедушка мой справлял в этот день серебряную свадьбу. И было в старинном нашем доме на Завальной улице выложено на стол все столовое серебро: ложки, вилки, ножи, вазы, подстаканники, серебряные семисвечники, в общем, все, что полагается. Говорят, пуда четыре с половиной. И вот, пока хлопотала кухарка, раскладывая это серебро в ожидании гостей (а стол был громадный, во всю комнату, на двадцать пять персон накрывался), случайно зашел этот Максим в комнату. Увидел — никого нет. Взял, собрал все серебро, завернул его в скатерть и утащил — четыре с половиной или пять пудов, — и пил дня три... Максим, Максим Давидович Ромм. С этого он начал свои подвиги.

Через год приехал к дедушке родственник со стороны жены, хранитель Петербургской публичной библиотеки, некий Гаркави, египтолог. Всю жизнь сколачивал он деньги, чтобы

поехать в Египет, какие-то надписи расшифровывать. Тот у него спер бумажник со всеми деньгами и опять исчез, пропил. В складчину восстановили египтологу деньги.

Потом отличился он еще тем, что на пари отбил невесту у приятеля за два дня. Женился, прижил с ней двух детей. Тоже потом бросил ее.

Забрили его в солдаты. Первый раз как поставили на часы, он прислонил винтовку к стене и пошел в кабак. Триста рублей стоило его мамаше откупить его от арестантских рот. После этого он сбежал за границу, а жена с двумя детьми как-то переехала куда-то в Петербург, и там мыкалась, перебивалась, сама растила их. Об этих детях — Гриша и Додя их звали — потом расскажу.

А Максим пропал. Пропал Максим и пропал. Года через три приходит к его матери письмо (у нее была большая конвертная фабрика, печатала она фирменные конверты, поставляла. Заказчики были по всей России, самые разные фирмы, самые разные предприятия заказывали ей конверты фирменные, фирменную бумагу почтовую. Нечто вроде типографской работы было у нее, вроде типографии такой), ну-с, вот, пришло к ней письмо от него из Германии, что, милая мамочка, с этим письмом прибудет к тебе Эльза, прими ее, обласкай ее, пожалей твоего блудного сына и его жену, через месяц я приеду сам, я сейчас хорошо работаю и зарабатываю — и тому подобное.

С письмом этим приехала пухлая, белая, с голубыми глазами дамочка, наивная, ничего не понимающая, куда это она попала и почему.

Мамаша приняла ее. Дамочка была на восьмом месяце беременности. Потом немочка родила, а Максим исчез. Мамаша потерпела-потерпела, да и выгнала девочку, дала ей сколько-то денег, отправила обратно в Германию. Не прошло и двух лет, снова письмо: на этот раз француженка, опять беременная на восьмом месяце. Ну, тут мать ее уж на порог не пустила: сразу назад, на поезд, отправляйся во Францию, дала сколько-то денег, а Максима прокляла.

Потом пришел письмо из Америки, он сообщил адрес. Мать ему написала, чтобы он не смел на глаза появляться. Он и не появился, однако откуда-то из Австралии через некоторое время прибыла еще одна жена, уж не помню, австралийка или мулатка какая-то, опять беременная. Опять мать ее выставила, и уже при одном упоминании о Максиме трясло ее.

А письма все прибывали: то из Африки, то из Америки, то из Австралии, то из Европы. Самые разные: то он писал,



что разбогател, то просил перевести ему пятьдесят рублей. Иногда мать переводила ему сколько-то денег, но большей частью просто не отвечала.

Но вот настал день, когда Максим появился наконец. Появился он в шикарном виде. В каком-то роскошном котелке, в заграничном пальто, с двумя желтыми чемоданами. На вокзале сел он на самого лучшего извозчика, на резиновых дутиках, поехал к дому. А за пролеткой бежали еврейские оборванные мальчишки, кричали, кривлялись и прыгали. Не доезжая двух кварталов до дома, Максим остановил пролетку, расплатился с извозчиком, аккуратно вылез, поставил чемоданы на землю, велел мальчишкам нести их за собой, сам же стал на четвереньки и так на четвереньках пошел к дому. Пришел он на четвереньках, дополз до самого крыльца, поцеловал крыльцо. Был крик, шум, толпа народу. Мать, конечно, выскочила. Он стоит на коленях, лбом стучается в землю, целует, так скажет, прах у дома своего, и говорит только одно: «Пока не простишь, не встану».

Толпа собралась огромная. Хохот, крик, слезы, женщины причитают. Скандал, естественно, настолько велик, что мать пустила его в дом. Ну, и, конечно, простила.

Простила, а дня через три вошел он к ней в полное доверие — настолько, что стал у нее главным приказчиком. Вел он переписку со всеми фирмами, принимал заказы, подписывал документы, отправлял партии конвертов, фирменных бланков и так далее. Так проработал он у матери месяцев девять или десять, а в канун Нового года отправила она его в путешествие по России: возобновлять контракты с фирмами.

Отправился он в это путешествие, стал навещать клиентов матери и каждому говорил: «Фирма вдовы Ромм прекратила свое существование, и все дела передала прекрасной, перво-классной фирме «Попов и сыновья», и я уполномочен вести с вами переговоры о передаче ваших заказов этой фирме».

От Попова он за это получил крупную сумму денег. А мать была разорена, она потеряла почти всех своих клиентов. Только недели через три выяснилось, что она теряет клиента за клиентом. Тут полетели письма, а Максим снова исчез. Исчез с крупной суммой денег, потому что он и задатки получил от клиентов, и от Попова получил крупную взятку. И так исчез он, а тут началась война, а после войны революция. И только в семье осталось воспоминание о Максиме Ромме, который был вот такой непутевый, такой жулик, и столько раз женился, и столько раз матери детей и жен подбрасывал.

Уже после революции, к концу гражданской войны, уже в самом начале нэпа, году в двадцать первом, приходит вдруг к нам в Москву, к моему отцу, письмо от Максима: «Дорогой Илья,— пишет этот Максим,— живу я сейчас в Ростове, женат. Жена у меня прекрасная. И вот собираюсь навестить тебя. Только имей в виду, что зовут меня сейчас не Максим, а Мартын, и не Давидович, а Данилович, и не Ромм, а Роме, Мартын Данилович Роме». Видно, все-таки уголовное прошлое беспокоило Максима.

Отец ему ответил: «Если ты приедешь, я тебя приму, но с женой я тебя на порог не пушу, потому что никаких жен и детей подбирать не намерен».

Максим нисколько не обиделся.

И вот году в двадцать первом, еще холодном и голодном (это было поздней осенью или уже к зиме что-то), появился он в Москве. Пришел он к нам с вокзала пешком, а на спине припер трехпудовый мешок муки. Был он одет хорошо: заграничное пальто, золотые зубы, костюм. В Ростове работал переводчиком. Производил прекраснейшее, удивительно пристойное, какое-то великолепное впечатление. К этому времени уже было ему лет шестьдесят, а может быть, чуть больше.

Спали мы с ним вместе с братом в одной комнате. Комната была холодная, ночью вода замерзала. Когда он разделся, мы ахнули: совершенно юношеское тело, прекрасная мускулатура. Был он солиден, вежлив, удивительно спокоен. Прекрасно рассказывал. Рассказывал о разных странах, где был. И все это было очень интересно и как-то необыкновенно. Только вот в рассказах у него иной раз мелькнет какая-то деталь, настолько уж ни на что не похожая, что как-то даже вздрогнешь.

Вот, например, рассказывает он о Нью-Йорке, и хорошо рассказывает, и вдруг говорит: «А немножко страшновато там жить, высоко очень. Вы знаете, один раз я видел, как ребенок упал с тридцать шестого этажа, упал на землю. Правда, ребенок был маленький, грудной, еще в конверте. Я к нему подбежал, он улыбается. И даже не заметил, что упал». Это, конечно, всех очень поразило.

Или говорит про Мельбурн, и тоже рассказывает очень интересно про Мельбурн. И вдруг добавляет: «А иной раз кенгуру просто по середине улицы, раз-раз, проскочит и скроется. Они там из зоопарка часто убегают». И непонятно, зачем ему нужно было вставлять эти какие-то совершенно привиральные детали. Что-то, очевидно, не совсем нормальное в нем было.

Побыл он у нас два дня, потом поехал в Ленинград к своим детям от первой жены. А там их было двое — Додя и Гриша их звали — Давид и Григорий. Уже сорокалетние с лишком, солидные дети. Один в издательстве работал, другой в кооперации что-то делал. Известны они были всему Ленинграду безупречной честностью. Жили в одном доме, на одной лестничной площадке, квартиры одна против другой. У обеих жены.

Гриша был толстый, и жена была ужасно толстая. Вдвоем они на одного извозчика не усаживались. А Додя, напротив, был довольно сухопарый, и жена была такая... поджаристая. Гриша собирал старинные гравюры. Все стены его квартиры были увешаны этими старинными гравюрами, иногда очень ценными. А Додя собирал красную мебель, старинную тоже.

Так вот, значит, и жили эти два солидных человека. И вот вдруг свалился к ним папаша, свалился, зарыдал: «Дети, а где же наша мама?» А маму он так и не выдал с тех пор, как бросил ее. И умерла она уж давно — еще до революции.

— Мама умерла, — говорят оторопелые дети.

— Боже мой, умерла! Я так виноват перед вами! Я так виноват перед ней! Но если бы вы знали, сколько я выстрадал в жизни и сколько душевных сил мне стоило все это!

Ну, в общем, облил он слезами жилетку, целовался с ними, обходил квартиры. Очаровал и их, и жен, понравился им очень. И уехал обратно в Ростов.

Года через два появился он в Ленинграде уже более плотно, с женой и с ребенком. Ну, Додя и Гриша сняли ему какую-то квартиру, устроили его работать в кооперации, одели жену и ребенка. Все сделали, что могли, обставили квартиру.

Стал он работать в Ленинградской кооперации. Однако же через год выяснилось, что он здорово проворовался там. Собрался семейный совет. Додя и Гриша сказали: «Папа, дорогой, мы очень дорожим нашим честным именем, мы известны всему Ленинграду, уезжай, брат, отсюда, потому что это невозможно. Мы заплатим все за тебя, все убытки покроем, но бери жену, бери ребенка, и мы тебе будем помогать, в общем».

Он прослезился, сказал: «Бывают ошибки в жизни, бывает, что дети осуждают собственного отца». Сказал еще какие-то высокие слова, в общем, действительно уехал из Ленинграда, только жену и ребенка почему-то с собой не взял. И долго Додя и Гриша мучились с этой женой и с этим ребенком, и даже замуж ее как-то выдавали. А он где-то

пропадал. Года через три опять он приехал в Ленинград, и опять с женой и с младенчиком.

На этот раз приехал еще более плотно, и прямо поставил требование: устраивайте, а то скандал будет.

Почесали Додя и Гриша в затылках, устроили его переводчиком в какое-то издательство. Стал он работать переводчиком. Перевел что-то. Потом стал заключать договора, назаключил договоров на громадную сумму, все сроки просрочил, авансы прожил, и пришлось опять Додю и Грише возвращать в издательство деньги. И категорически они потребовали, чтобы папаша убирался из Ленинграда с женой и с ребенком.

Он выслушал их и коротко и деловито ответил: «Десять тысяч — и я исчезаю навсегда. Не дадите — останусь здесь». Ну, те прямо взвились: десять тысяч, с ума сойти! Денег таких у них не было. В те годы десять тысяч — это была громадная сумма. Это же был конец нэпа, деньги-то были золотые. Никаких десяти тысяч! Долго торговались, две тысячи предложили ему. Нет.

Ну, нет так нет. Назавтра взял Максим ребеночка и отправился к дому, где жили Додя и Гриша. А дом был прекрасный, на прекрасной улице, богатый пятиэтажный дом богатых квартир. Пришел он к этому дому, сел на крыльцо, снял шляпу, положил рядом с собой, в шляпу бросил несколько медяков и стал тетешкать ребенка. И протянувши руку, стал обращаться к прохожим: «Подайте бедному старику Ромму, которого собственные дети выгнали из дома. Они живут вот здесь, в этом подъезде, в квартире номер семь и восемь, на четвертом этаже. Они богаты, у них прекрасные квартиры. Один собирает старинные гравюры, другой мебель красного дерева. Служат оба управляющими где-то, а вот отец вынужден сидеть с протянутой рукой и собирать на пропитание, потому что ребенок сегодня не ел еще манной каши. А во рту у меня не было и крошки. Подайте бедному старику Ромму, которого выгнали собственные дети, Григорий и Давид Ромм, они живут в этом доме, на четвертом этаже, квартиры номер семь и восемь, вот посмотрите в списке жильцов», — и так далее.

Собралась толпа. Женщины ахают, кто смеется, кто сочувствует, кто негодует. Жены Роммов узнали, сбегали вниз в халатах, еле живые от страха. Умоляют: «Папаша, идите наверх, что вы делаете, папаша?»

— Уйдите, — говорит папаша, — уйдите. Вы меня выгнали из дому, я буду сидеть здесь с протянутой рукой. Советские люди сострадательные и добрые люди. Советские люди не

покинут старика в беде. Есть и детские приюты здесь, и дома для престарелых, есть и сердца у людей на свете.

Ну, в общем, жены стали звонить мужьям. Мужья на извозчиках прискакали, схватили его и потащили наверх под общий смех и улюлюканье. Притащили: «Что ты делаешь с нами, бандит! Ну, что ты хочешь?» — «Десять тысяч».

Продал Гриша свои гравюры, продал Додя свою мебель, собрали они десять тысяч, отправили его. Только поставили железное условие: вместе с женой и с ребенком. До тех пор не вручали денег, пока все трое не уселись в вагон. Так через окно вручили, уехал.

Уехал, исчез. Потом вдруг снова появился в Москве. Пришел к нам в гости. Что-то мнется, мнется, и говорит брату (а брат у меня, Саня покойный, был поэт-переводчик): «Слушай, Саня, должен я тебе что-то наедине показать».

Уходит в соседнюю комнату. Потом, когда он ушел, я спрашиваю: «Что там такое?»

— Да черт его знает! Любовные стихи пишет, а ведь ему уже за семьдесят.

Я говорю:

— Стихи-то хорошие?

— Да нет, стихи неважные, но, в общем, ничего. И так, знаешь,— любовная лирика, полная страсти.

Оказывается, снова собирается жениться.

И действительно, женился он семидесяти трех лет на пятнадцатилетней девочке. Девочку эту он, по-видимому, полюбил — полюбил по-настоящему. Но судьба тут жестоко отомстила ему. Он-то ее полюбил, а ей с ним стало, очевидно, скучно, и он это почувствовал. Почувствовал, что стар для нее. И когда почувствовал он это, решил не тянуть. Стал подыскивать себе заместителя.

Познакомился с каким-то инженером, здешним, ярославским. Понравился ему этот инженер, долго он к нему приглядывался. Потом познакомил с ним свою молодую жену, стал оставлять их вдвоем. Наблюдал за ними, и, когда заметил, что все идет как надо, собрал он их и сказал: «Дети, я все понимаю. Вы любите друг друга, ну и будьте счастливы». Сказал, и уехал из Ярославля, уехал в Тулу. И вот с тех пор жил он там. Жил в Туле, работал как вол. Работал переводчиком, делал что-то в газете, работал в кооперации, жил скупко, на хлебе и на воде, берег брюки, ботинки, не позволял себе ничего решительно. И так жил одиннадцать месяцев в году и одиннадцать месяцев он копил деньги. А потом, к моменту отпуска, ехал в Москву, появлялся у нас, элегантный, в заграничном костюме. И просил помочь ему закупить

подарков. Шел в ГУМ и покупал: детям, бывшей жене своей и инженеру — ему портфель, ей духи, какое-то такое замечательное кимоно, а детям какие-то игрушки и что-то еще. И в роскошных желтых чемоданах, которые сохранились от прежних времен, вез все это в Ярославль.

Он приезжал в Ярославль, дети встречали его восторженными воплями, он раздавал игрушки и подарки, и месяц жил в семье, окруженный всеобщей любовью и вниманием. Он сорил деньгами, покупал икру и белорыбицу, притворялся богатым человеком. И так проходил месяц отпуска. А потом он снова ехал в Тулу и работал одиннадцать месяцев, чтобы провести отпуск в этой семье. Так жил он до самой смерти.

Вот и вся история непутевого моего дяди, Максима Давидовича Ромма, он же Мартын Данилович Роме. Пожалуй, ярче всего запомнился он мне в тот первый день, когда появился он у нас, когда в холодной комнате разделся донага и стал делать какие-то упражнения перед сном. Лысый, в золотых очках, с золотыми зубами, с лицом почтенного буржуа, с прекрасным торсом, с тонкой белой кожей, под которой ходили бугры мышц. Тело двадцатилетнего человека и голова пожилого дельца.

Обаятельный был он. И как-то ему с первого взгляда все верили. Такой какой-то почтенный, какой-то очень солидный, очень спокойный. Вот только иной раз проскользнет что-то в разговоре. А так он не отличался от других людей.

## Рассказ о Наташе

**Н**аташе было два года, когда мы поженились с Кузьминой, всего два года, ну, с ма-а-аленьким хвостиком. Девочка была упитанная, кругленькая, плотненькая, очень аппетитная, какая-то промытая. Всем очень нравилась. Хорошенькая была. Характер у нее был мужественный. Других ребят била лопаткой.

Дело в том, что объяснила ей как-то Леля: ты не жалуйся, когда тебя обижают, отвечай сама. Ну, и стала она отвечать сама. Трахнет лопаткой по голове, ну и конфликт.

Меня называла Ом, Сливкина называла Бум. Еще не переехал я на квартирку Кузьминой, а уж она объясняла соседкам: «Теперь папа Боря с нами жить не будет, будет с нами жить дядя Ом, больная гада».

А «больная гада» — это вот почему. Дело в том, что племянник мой Илюша был в то лето болен дезинтерией, а жили мы рядом, в Кратово, на соседних дачках. Ну, и Леля объяснила Наташе, что ты к Ромму не подходи, у него Илюша болен, можно заразиться.

Ну, стала она с тех пор меня называть «больная гада». «Уйди, больная гада», — и все. И никак от этой «больной гады» не мог я отделаться.

Переехал я потом к Кузьминой. Квартирка у нее была такая — коммунальная, в полуподвале, в каком-то переулочке, уже забыл его название. Полуподвальчик, две крохотных комнатухи. Стать в углу — до другого угла достать можно. Полы кривые. Одна комната наша с Лелей, другая Наташкина, еще меньше. Правда, старалась Леля эти кривые полы натирать до блеска. Блестели, но кривыми оставались.

Поначалу я решил быть принципиальным: девочку не подкупать. Не дарить ей ни шоколадок, ни конфеток, ни разных игрушек, а так — хорошим отношением, беседами, тем-другим завоевать ее сердце. Но не удавалось мне это как-то, не выходило.

Правда, вообще у нас в то время не очень ладилось. Леля была очень нервная, я был в очень нервном состоянии, мать у меня тяжело болела, вскоре умерла. Сложно было все. Ну, и с Наташкой особенно.

С чем я к ней ни подойду, — «Уйди, больная гада». Как-то купила Леля не то эпидиаскоп, не то волшебный фонарь какой-то, не то диапозитивный фонарь, стал я его собирать, показывать Наташе, как и что. Она заинтересовалась, да и сунула пальчик в розетку штепсельную, ее током и шарахнуло. Она решила, что это я нарочно. Рев поднялся несусветный. Я и так, и этак пытался ее уговорить, что это случайно, нечаянно, не нарочно, — ничего не помогало. «Уйди, больная гада», — и все тут.

Вообще в этот период мне не везло как-то, не получались у меня многие вещи.

Однажды пришла к Леле Барнетова мамаша, очень тонкая дама, стала уговаривать ее, чтобы она вернулась к Борису, что погибает, мол-де, Борис. И почему это она променяла такого чудного Бориса на какого-то Ромма.

А Леля ей стала меня рекламировать, говорить, что такой интеллигентный, такой вежливый, такой умный и так далее, такой воспитанный.

А я как раз в это время шел домой. И так как Леля очень любила пиво и раков, как раз я увидел крупных, хороших раков, купил сотню — целую корзинку — и полдюжины пива. И вот в одной руке я тащу раков, в другой пиво. Влетел в квартиру, движения-то у меня не всегда рассчитаны, двигаюсь я, как известно, быстро, стучаюсь часто. Ну, и тут с непривычки я поскользнулся на этом кривом паркетике и грохнулся. Пиво — вдребезги, раки — по всей комнате рассказали, я сижу, ушибся страшно. Матюгнулся, смотрю — дама какая-то сидит, только тут я ее заметил.

Дама встала, поджала губы, говорит:

— Да, я убедилась, — и выплыла.

Это «я убедилась» относилось, конечно, к моей воспитанности. Леля от горя прямо заплакала, не вышла реклама:

— Что ты наделал?!

Ну, вот так, жили мы в этом подвальчике. К весне Наташка заболела scarлатиной, заболела очень тяжело, болела долго. Я переселился в гостиницу, вынужден был. Приходил каждый день под окно разговаривать, помогал, чем мог.

И эта болезнь Наташкина в наших отношениях с Лелей была какой-то переломной, поверила она в меня, и как-то сблизилась мы очень в это время. Но с Наташкой отношения не изменились, оставался я «больной гадой»: «Ом, больная гада».

Но вот тут произошел как-то очень своеобразный случай, странный, который совсем по-новому осветил для меня Наташкин характер.



Была тогда у нас при ней нянькой девчонка Сашка, такой переросток, лет четырнадцати или пятнадцати. Приехала она из деревни, была она сестрой домработницы Лелиной — Маруси, которая ушла. Ну, костлявая, лопатки углом, немножко такая неуклюжая. Наташку она обожала, просто обожала. Выходила с ней она гулять на бульвар.

Барнет давно уж ее не видал, и вот однажды (месяцев девять уже не видел Барнет Наташку) гуляла с ней Сашка на Тверском бульваре, и вдруг — Барнет тут. Сашка даже покраснела от страха, сердце заколотилось, говорит: что будет?

Барнет увидел Наташку, и страшно она ему понравилась. Стал он ее угощать:

— Хочешь шоколадку, Наташенька?

Она его, конечно, узнала, назвала папа Боря, но от шоколадки отказалась и сказала:

— Нет, не надо, мне Ом каждый день вот такую шоколадку приносит, — и показала ручонками примерно на пуд шоколадину.

Он говорит:

— Конфетку хочешь?

— Мне Ом каждый день много-много конфет дарит.

А я ей ничего решительно не дарил.

— Ну, хочешь, игрушку купим? Вот тут игрушечный магазин.

Она говорит:

— Мне Ом автомобиль купил.

Но тем не менее затащил ее Барнет в магазин. А надо сказать, Наташка мечтала о плюшевом медведе, а тогда нельзя было купить, не производились плюшевые медведи, можно было купить только в комиссионных плюшевого медведя. И надо же, что как раз в этот момент на прилавок был выставлен большой комиссионный плюшевый медведь. И Сашка стала уговаривать Наташку: «Попроси медведя, попроси медведя!» Уж очень ей хотелось разорить Барнета на медведя или на что-нибудь такое, дорогое.

Но Наташка отказалась:

— Нет, не хочу медведя.

Какой-то поезд стоял.

— Нет, не хочу поезд.

Кукла огромная.

— Куклу не хочу.

Наконец уговорила ее Сашка, какую-то выбрала она грешовую жестяную трубу. Купил ей Барнет эту трубу.

Пришла Наташа домой, дунула в эту трубу и сказала:

— Нет, плохая труба, я ее мальчику подарю.

Пошла на двор и подарила ее мальчику.

Вот тут открылась мне с другой стороны Наташа. Поразило меня, как в этом маленьком существе идет какая-то своя, большая жизнь; очевидно, обиделась она на Барнета, что исчез он.

И вот так она ему отомстила: ничего у него не взяла. Но поскольку она похвастала ему, что я ей каждый день «шоколадину вот такую дарю», купил я ей шоколадину.

Стали у нас отношения получше, однако продолжала она меня называть Ом, папой никогда не называла.

Ну, тут вскоре получили мы квартиру. Получили странным образом. Я в то время переругался с Шумяцким, написал ему бешеное письмо, обвиняя его в семи смертных грехах. Он вызвал Сливкина и говорит:

— Вот вы расхваливали этого Ромма, вы посмотрите, какой мерзавец, какое письмо написал! Дайте ему квартиру, а то еще в ЦК пойдет жаловаться.

И вот таким образом получил я квартиру — трехкомнатную. Большие комнаты, двадцать метров, двадцать два. Ну, когда переехали мы в квартиру, остались по одному в комнате, Леля с непривычки испугалась, кричит:

— Ромм, мне страшно, тут пусто. Не могу одна.

Ну, в этой квартире стали мы жить, постепенно привыкать, и у Наташки объявилась приятельница — Галка Волчек, дочь Бориса Волчка.

Вот однажды разговаривали они с Галкой, и Галка спрашивает:

— Твоего папу как зовут?

Наташка отвечает:

— Моего папу зовут «папа Боря».

— Нет, врешь,— говорит Галка,— у тебя не папа Боря, твоего папу зовут Ромм.

Она говорит:

— Нет, у меня папа Боря.

— Нет, Ромм твой папа.

Ну, не знаю, чем кончился разговор, пошла она спрашивать Лелю насчет того, какой у ней папа — папа Боря или папа Ромм?

Ну, очевидно, ей Леля объяснила, что «теперь твой папа — Ромм». Задумалась она, думала долго. На следующее утро подходит к Леле, как только та проснулась.

— Ты не спишь?

— Не сплю.

— Мама, можно я Ома папой назову?

Леля говорит:

— Можно.

Она пошла к моей комнате, постучалась. Я спрашиваю:

— Кто там?

И вдруг слышу Наташкин голосок:

— Папа, можно войти?

Я говорю:

— Можно.

Она входит:

— Доброе утро, папа.

Я ей говорю:

— Доброе утро.

Просиял, признаться, весь. Первый раз она меня папой назвала. Она постояла, засмеялась и говорит:

— Ну, я пойду, папа.

— Иди.

Побежала она к Леле и кричит:

— Мама, я Ома папой назвала, и он откликнулся.

Ну, так, назвала-назвала, но, однако, больше называть в ближайшие дни не стала. А прошло дня два, и пришел ко мне Барнет. У него что-то со сценарием не клеилось, он просил меня помочь. Мы с ним сидели вечером, работали, а Наташка, как увидела его, побагровела, прямо вся кровь ей бросилась в личико, и так испугалась, что даже Борис смутился:

— Что с тобой, Наташа?

Но она взяла себя в руки:

— Ничего.

Очевидно, она испугалась, что вот предала она папу Борю, Ромма папой назвала, а он тут взял да и пришел. А в гостях у нее, как видно, была Галка Волчек.

Прибежала она возбужденная, и какой-то у них с Галкой произошел разговор, какой уж не знаю, а мы сидели с Барнетом, работали. Потом Сашка потащила Наташу купаться. Ее каждый вечер купали, и был такой обряд: искупают, а потом завернутую в простынку приносят прощаться — такую розовую, аппетитную, просто прелесть.

Ну вот, потащила она ее купаться, а Галка осталась одна. Сидит — надулась, сопит. Леля ее спрашивает:

— Ты что?

А она мрачно в ответ:

— В животе бурчит, меня дома плохо кормят.

Леля говорит:

— Что ты врешь, в чем дело?

— У Наташки двое папов, у меня один. Ну, ничего, у меня тоже скоро будет второй папа — Исаак.

Это дед ее, отец ее матери, его Исааком звали. Так вот, скоро будет второй папа — Исаак. С тем и отправили ее домой.

Ну, а когда Наташку выкупали, Сашка принесла ее в комнату, где мы сидели с Барнетом, прощаться. Ну, это был уж ритуал — приносили ее, подносила ее Сашка, я говорил: «Спокойной ночи, Наташенька», она говорила «Спокойной ночи» и подставляла щечку. Вот тут принесла ее Сашка (она все-таки уважала Бориса Васильевича), к первому поднесла к Борису Васильевичу. Ну, Борис Васильевич говорит: «Спокойной ночи, Наташенька». Та ему говорит очень спокойно, но приветливо: «Спокойной ночи», — и подставляет щечку. Потом поднесла Сашка ее ко мне. Я тоже: «Спокойной ночи, Наташенька». И вдруг она: «Спокойной ночи, папочка! Милый». И начинает меня целовать. Причем обхватила меня руками, целует и косится на Барнета. И Барнет даже покраснел — так это было по-женски, вот эта женская месть: вот я Ромма целую и назвала его папочкой, а ты гляди.

Унесла ее Сашка, которая тоже вся зарделась. Такая удивительная была сцена, что после нее, пожалуй, да, после нее и работать было трудно.

Барнет ушел. Но на завтра опять пришел. Поднимается по лестнице, а навстречу ему спускается Наташа. Он:

— Здравствуй, Наташа!

Она ему:

— Здравствуйте.

Он осекся чуть-чуть и говорит:

— Ромм дома?

Она отвечает:

— Моего папы дома нету, а моя мама дома.

Барнет повернулся и пошел вниз.

Вот так назвала она меня папой и стала считать папой. Было ей в это время уже годика три с половиной.

Ну, а тут как раз жил в том же доме Пырьев, и началась у него история с Ладыниной. Бросил он Аду Войчик, а сын ее Эрик был приятелем Наташки, чу-уть постарше ее был. Дома у них тяжело. Иван иногда появлялся, скандалы у них происходили и то-другое, Ада большей частью была одна, не разговаривала с Иваном. Во всяком случае, Эрик все это понимал, и было ему плохо. Вот как-то ходил он по двору очень грустный, Наташа с ним затеяла объяснение, и вот он ей говорит, что «папа нас бросил, у меня теперь нет папы». И Наташка ему говорит:

— Слушай, скажи маме, чтобы она вышла замуж. Вот моя мама так сделала, ты знаешь, очень хорошо. У меня теперь

папа Ромм, и, знаешь, мы с ним так отлично живем, очень хорошо.

Эрик пошел к Аде и этот совет Наташкин ей передал.

Это уже было, когда я готовился к «Ленину в 1918 году». Летом жили мы на даче, я работал над сценарием, а Леля должна была сниматься... должна была уехать на Украину. И вот однажды, перед ее отъездом, произошло у них объяснение с Наташей, из которого я понял, что все-таки трещина в душе еще не заросла у нее. Она спрашивает Лелю:

— Мама, ты уезжаешь?

Леля говорит:

— Да, завтра уезжаю.

Она говорит:

— Мамочка, дорогая, не уезжай. Ведь ты у меня одна.

Она говорит:

— Как — одна? А няня? А Ромм?

И тогда Наташа говорит:

— Няня может уйти, и будет другая няня. И папа Ромм может уйти, и у него будет другая, а ты у меня одна.

Прошло еще несколько лет, и в первый раз Наташка услышала слово «жид» и что-то по моему адресу. Пришла она взволнованная к Леле и говорит:

— Мама, что, разве папа... Что такое — «жид»? И разве папа жид?

Леля говорит:

— Это ужасное слово, не надо его говорить, это неприличное, гадкое, грязное слово. Есть слово еврей, наш Ромм — еврей и очень хороший человек.

И так далее. Объяснила ей все. Через день Наташа приходит и говорит:

— Мама, можно мне сделать переливание крови?

— Какое переливание крови?

— Я хочу, чтобы мне перелили немного папиной крови, раз он еврей, и я хочу быть еврейка, я хочу быть совсем его дочерью.

Ну, и вот с тех пор она совсем моя дочь.

# Горький и Ромен Роллан

**Г**орькому, как я говорил, «Пышка» понравилась. Сталину тоже.

Ну, правда, картина понравилась далеко не всем. Первым зрителем был один известный, во всяком случае, довольно известный писатель, много бывавший за границей. Я очень уважаю этого человека, не хочу называть его фамилию, назовем его Х. Вот ему первому я показал картину. Он смотрел довольно мрачно в маленьком холодном просмотровом зале «Мосфильма», по окончании просмотра сказал:

— Ну, по картине видно, что вы западнее Потылихи не бывали.

Это было его первое замечание. Второе было такое:

— Францию вы не знаете. Все это у вас неправильно. И пьют не так, и моются не так. Вообще-то французы в дороге не станут мыться, особенно виноторговцы, не так уж они чистоплотны. Все это у вас бутафория, ни на что не похожая. Не советую вам показывать эту картину за границей. Там вас засмеют, и она скомпрометирует советское искусство. Ну, а у нас, пожалуй, пройдет. Может, и пройдет.

Я был очень огорчен, но, как уже говорил, утешился, потому что Горький похвалил картину.

Прошел примерно год. В Советский Союз приехал Ромен Роллан. Поселился он у Горького, в Горках под Москвой, недалеко от Николиной горы. И вот группу кинематографистов повезли к нему, чтобы поговорить мы могли с великими старцами. Повезли самых известных, знаменитых, великих. Ну, прихватили и меня. Дело в том, что Ромену Роллану тоже почему-то понравилась картина.

Приехали мы. Огромный дом, имение. Громаднейшая комната, длинный стол. Сели все вокруг этого огромного стола, за которым человек сорок могло усесться. Первым вышел Горький — сутуловатый, широкоплечий, с нависшими усами, в просторно бигаршемся пиджаке на худых плечах. Все время курил сигареты, бесперывно. Покашливал. Отчетливо говорил на «о».

Разговор сначала не клеился. Мы его спросили: а кто будет переводить, когда спустится Ромен Роллан? Он сказал: а кто у вас тут умеет переводить? Если выйдет с ним жена, она будет переводить, а нет — сами уж устраивайтесь.

Тогда кто-то сказал: вот Ромм тут есть, он знает французский язык, «Пышку» сделал, он пусть и переводит.

Горький спросил:

— А который тут Ромм?

Показали на меня. Он поглядел на меня довольно мрачно и неодобрительно. Очевидно, я ему не очень понравился. Потом кашлянул и сказал, отвернувшись:

— Хорошая картина.

Наступило неловкое молчание. Я чувствовал, что надо что-то ответить Горькому. Ну, решил быть скромным и говорю:

— А вот некоторые говорят, что картина неправильная, что не похоже: Франция не такая и французы не такие.

— А в чем не такие?— сердито спросил Горький.

Я говорю:

— Да вот, говорят, не такие уж они чистоплотные: например, не моются в дороге. А у меня вон моется Луазо.

— Это хорошо, что он моется,— сказал Горький,— вот могучая сила кино. Никогда не знал, что у Горюнова такая волосатая спина, а вот узнал. А кто это вам сказал, что французы не моются?

Я говорю:

— Да вот, X сказал.

Он говорит:

— Икс сказал, потому что он сам принадлежит к богеме, а богема нечистоплотна во всех странах мира, одинаково нечистоплотна. Вот ему и кажется, что французы нечистоплотны. Он кроме богемы ничего не знает. Вы ему передайте, когда увидите его, что французы моются, пока ухаживают за женщинами. А ухаживают они до шестидесяти лет. А потом уж так привыкают, что, надо — не надо, все равно моются.

Раздался смех. Настроение несколько разрядилось. Кто-то спросил Горького:

— А как нам узнать, что Ромен Роллан устал? Чтобы нам прекратить разговор, уйти.

И Горький вдруг ответил:

— А он не будет стесняться. Он ведь скоро умрет, а человек, который скоро помрет, не стесняется. Устанет — встанет и уйдет. Что вы на меня смотрите? Что я сказал, что он скоро помрет? Так ведь у него ж туберкулез. У меня тоже туберкулез, но у меня легочный туберкулез, а у него миллиарный. Я еще долго проживу, а ему осталось немного.

Получилось-то все наоборот. Ромен Роллан прожил еще девять лет, а Горький умер в следующем году.

Ну вот, среди таких разговоров, не очень приятных для окружающих, кстати, Горький сделал такое замечание, оглядевши всех. Недавно награждали орденами кинематографистов. Он сказал:

— Вот вы все тут в орденах,— меня он в виду не имел, потому что у меня ордена не было, я не получил,— все вы в орденах, я против ничего не имею, но ежели бы я раздавал ордена, я бы их по-другому распределил, и барышне вот — показал на Барскую, которая сделала перед этим «Рваные башмаки»,— барышне дал бы вот такой орден,— развел руки и сказал:— фунтов десять весом. Вот так.

Ну, и как раз после этого замечания спустился Ромен Роллан. По сравнению с ним Горький казался... мужиком, что ли. Утонченный, высокий, длинный, стройный, в черном сюртуке, в черном жилете, да еще в пуховом шарфике, с орлиным носом, с редкими волосиками, прилипшими к вискам, с длинными-длинными пальцами пианиста, Ромен Роллан производил впечатление какого-то поразительного аристократа духа.

Настроен он был тоже не очень весело. Ну, вскорости зашел разговор о «Пышке». Ромен Роллан тоже стал хвалить «Пышку», и, оказалось, вот что ему понравилось:

— Меня поразило,— сказал Ромен Роллан,— что вы так глубоко и так любовно изучили Францию. Только француз знает, что Руан славится утками. И то, что у вас настоящие руанские утки во дворе гостиницы плещутся в луже,— это великолепно, это купило меня.

А надо сказать, что утки появились совершенно случайно. Снимал я двор гостиницы, и оператор попросил пустить какую-нибудь живность. А у нас было подсобное хозяйство. Мне притащили уток и кур. Я спрашиваю: кого пустить, уток или кур? Оператор, Волчек Борис Израилевич, говорит: да тут вот лужа, давайте пустим уток, они будут в лужах плескаться, лужа будет немножко рябить, будет все-таки бlichок.

Пустили уток, вот это и вызвало такой восторг Романа Роллана.

В связи с этой беседой один присутствующий здесь же режиссер попросил разрешения поставить «Кола Брюньона». Ромен Роллан резко ответил, что не разрешает.

— Почему?

— Эту вещь надо снимать во Франции, в Кламси,— сказал Ромен Роллан.

— Я готов снимать в Кламси.

— Эту вещь должен ставить француз.

— Но почему же?



— Потому что никто, кроме француза, не может ее понять. Никто, кроме француза, не может сделать Францию.

— Но ведь вот же Ромм сделал «Пышку», и вы хвалили,— сказал режиссер.

Роллан несколько опешил, потом, помолчавши, сказал:

— Ну, прежде всего, я не Мопассан и не знаю, как бы отнесся Мопассан к этой вещи. Потом, тут очень узко: дилижанс, гостиница, это можно сделать. А у меня широкая картина Франции. Ну, а кроме того, если хотите, могу вам обещать, что когда после моей смерти пройдет столько лет, сколько прошло после смерти Мопассана,— ставьте тогда «Кола Брюньона». А до тех пор — не хочу.

## Щукин. Встреча с Мануильским

**М**ожет быть, самые сильные впечатления, самый большой урок человеческого общения я получил от Щукина, от встречи с ним в работе. Не то чтобы Борис Васильевич Щукин был прямым моим учителем, учителем мастерства, скажем, хотя мастер он был огромный, у него было чему научиться. Но просто человечески он был настолько необыкновенен, такой какой-то пронзительный, небывалый человек, что был период, когда я был просто влюблен в него самым настоящим образом. Я сиял оттого, что видел его, мне было удивительно приятно здороваться с ним и смотреть на этого небывалого человека. Прежде всего, он был по-настоящему серьезный человек, то есть он относился к искусству с такой ответственностью, какая, пожалуй, редко встречается. Каждое его движение, каждое слово, каждая его актерская акция была самоотдачей от начала до конца. После простейшего кадра, не длинного, скажем, десять—двенадцать метров, мы видели, как он сразу устаёт, потому что он напрягал все свои духовные силы для того, чтобы выразить то, что он хотел. Он тщательно готовился к работе, так тщательно, как я тоже никогда не видал. Он продумывал каждую деталь, продумывал страшно, я бы сказал. В то же самое время он был человек мягкий, добродушный, и мы не видели этого труда, и никто не видел труда.

Его очень любили, любили решительно все, вся студия любила его. И когда Щукин, скажем, просто выходил из гримерной [и шел] по коридору, то сразу наступала тишина. Не нужно было кричать: «Тихо, идет Щукин!» Кстати, и выходил он не так, как выходит актер. Он сидел в гримерной, гримировался там, пил чай. А потом, надевши пиджак, приготовившись, он собирался и выходил из гримерной в бесконечные студийные коридоры уже в образе — в образе Ленина. Он полагал, что, надевши этот костюм, он не имел права быть ни разболтанным, ни равнодушным, ни вялым. Он сразу шел как Ленин по коридору. Это уже была актерская акция. И вот таким душевным настроением он был полон всегда. Но при всем том он был человек веселый, остроумный и очень своеобразный.

Мне запомнились некоторые примечательные случаи его

актерского поведения. Первый такой урок я получил после встречи его с Мануильским. Мануильский — старый член партии и славился тем, что очень хорошо изображал Ленина, подражал ему. Настолько хорошо, что Ленин часто просил Мануильского: покажите мне меня. И он показывал. Ленин хохотал. Щукин, узнав об этом, очень просил встречи с Мануильским, чтобы он что-то рассказал про манеру... Особенно волновала Щукина манера Ленина смеяться. Он требовал, чтобы я рассказал, как Ленин смеялся, но я не помнил, как Ленин смеялся. Я видел всего два раза его, и, по-моему, он не смеялся. И, конечно, изобразить не мог. А Щукин утверждал, что если человек не знает, как он должен смеяться, тогда характер не получится. Характер прежде всего выражается в смехе, в улыбке. Во всяком случае, в очень значительной степени.

В общем, мы добились, чтобы Мануильский приехал. Щукин очень волновался, надел костюм, загримировался. Мануильский осмотрел костюм, грим. До этого у нас были только пробы, разговоры и прочее, никогда я не видел, как Щукин работает вплотную над образом Ленина. И действительно, ведь он был не очень похож. Мануильский, по-видимому, был чуть-чуть разочарован. Он осмотрел костюм и сказал: правильно все. Немножко похож, — он сказал. Мы стали его расспрашивать и наконец добрались до главного вопроса: расскажите, пожалуйста, как смеялся Ленин. Мануильский сказал, что у Ленина было множество самого разнообразного смеха: смех язвительный, смех добродушный, смех детский, когда он просто заливался, как ребенок, до слез хохотал... Но Щукин требовал, чтобы Мануильский показал. Мануильский попробовал показать. Но, вы знаете, прошло много времени, и не так легко смеяться за другого человека. Не получилось, это Мануильский почувствовал и сказал: нет, я не могу. Тогда Щукин сказал: хорошо, я попробую. Он отошел в угол комнаты, встал спиной к нам, постоял минуту, вдруг повернулся резко, решительно. И вы знаете, я увидел совершенно другого человека. В нем изменилось все. И как будто бы плечи стали шире, шея как будто бы стала несколько короче. Изменилось лицо, изменились губы, глаза, а главным образом, весь дух этого человека. Это было совершенно неожиданно. Я увидел другого Щукина. Он подошел к Мануильскому и сказал:

— Не можете, а я могу. — И засмеялся.

И Мануильский сказал:

— Мне вас нечему учить. — И, по-моему, ему стало вдруг как-то грустно. Вероятно, он вдруг живо вспомнил Владими-

ра Ильича. Я так это понял. Он быстро попрощался и ушел.— Желаю вам успеха. Продолжайте, пожалуйста.

Вот этот внезапный поворот Шукина — это был результат годичной упорной работы изучения Ленина, даже его записки были для него материалом для того, чтобы понять, как человек двигался, как человек улыбался, как человек говорил, как это физиологически выражалось. А, казалось бы, это чисто актерская работа. Нет, это очень глубокая была работа.

Второй случай, может быть, смешной и трогательный, но он тоже довольно интересен.

Шукин был очень болен, считал, что у него большая печень. То есть, может быть, она у него действительно была большая, но, кроме того, еще и больное сердце. Ну, тогда медицина не имела таких точных способов различить стенокардию, как сегодня. Ему было запрещено есть все кроме вареного мяса и гречневой каши. Значит, он ел вареное мясо и гречневую кашу и обожал хороший чай,— единственная его радость.

Чтобы облегчить ему очень трудные задачи, мы решили около декорации в павильоне соорудить маленький буфетик, закрыть его весь сукнами, чтобы было почти темно,— настольная лампа, тихо, и здесь он может пить свой чай, есть свою гречневую кашу. Тут стоял маленький чайничек. Это нам очень помогало.

Пришел пожарник и сказал, что это запрещено, нельзя зажигать электробытовые приборы в производственном помещении. Мы не посчитались с этим. Пришел начальник пожарной охраны студии и строго запретил. Сказал, что съемки будут закрыты, если мы будем своевольничать. Мы ему сказали, что это производственная необходимость, а не бытовая: «Дело в том, что мы кипятим настой травы, увлажняющей воздух, потому что снимаем Ленина, надо увлажнять его вот именно травой. В данном случае это чай, но могла быть и другая трава». Он говорит: «Ну если надо кипятить настой— кипятите, но если вы будете пить этот настой, то мы вам запретим съемки». Мы опять не посчитались, я уже стал злиться.

Ну, вот прошло некоторое время, мы снимали как раз эпизод, когда раненый Ленин, врач там, профессор,— очень напряженный эпизод. И вдруг открылась дверь в павильон, появился очень крупный пожарный начальник в мундире с какими-то знаками различия, за ним адъютант, за ним начальник пожарной охраны и три пожарника дежурные. Все это с топотом вошло в павильон. Ассистент Таня Бере-

занцева зашикала, они замерли, и я сказал Шукину: продолжайте. И Шукин, уже не считаясь с коротким метражом кадра, стал продолжать. Он сыграл всю сцену целиком и вдобавок еще импровизировал разные вещи. Минут пять продолжался разговор о болезни Ленина. Играл он на этот раз совершенно импровизационно, многого в тексте не было, что он говорил, но произвело это на всех неслыханно сильное впечатление. Я, наконец, прекратил эти мучения, сказал: «Стоп! В чем дело?» — обратился. И начальник пожарной охраны сказал:

— Боже мой, там вождь умирает, а вы с каким-то чайником. Пусть кипятят что хотят, пусть пьют, уйдите отсюда все. Продолжайте вашу работу.

Мы получили официальную бумагу, в которой было написано, что разрешается кипятить чай и пить таковой на съемках этой картины товарищам Шукину, Ромму, Охлопкову и так далее. Бумага у меня долго хранилась, потом я ее потерял.

В данном случае интересно было, как импровизировал Шукин. Эта импровизация была, я бы сказал, вдохновенной. Он действительно был при всей тщательности работы блестящим импровизатором тоже. Если ошибался в интонации партнер, чуть не так начал, Шукин мгновенно это подхватывал — ну, как скрипка, как вторая, — и сразу оправдывал его ошибку, которая оказывалась вдруг не ошибкой, а вроде бы и правильно.

Еще хотел бы я вот что сказать. «Ленин в 1918 году». Шукину нужно было играть раненого Ленина. Он потребовал, чтобы его повезли на «скорой помощи», и ездил с машиной «скорой помощи», смотрел, как ведут себя тяжело раненые люди, главным образом после тяжелых травм, в шоковом состоянии, разговаривал с врачами очень внимательно и даже изучал анатомию. В результате, когда он начал работать, он не только знал, но чувствовал, где ему больно. Скажем, я просил его по мизансцене слегка поднять руку. Он говорил: так — не могу, это мне больно. Так — это я могу. Вот так повернуться мне трудно, болит это плечо. Я думал, что это фантазия, но врач подтвердил, что это совершенно точно, что болят те группы мышц, которые поражены. Он это уже чувствовал, а не [только] знал, настолько глубоко он изучал свое состояние, так точно он его ощущал.

Но самое главное — его необыкновенные духовные качества. Человек поразительного благородства, поразительного ума и, я бы сказал такое обыденное слово, — необыкновенно сознательный. Идеальный, сознательный человек, по-

настоящему идейный, сознательный человек. Вот это, пожалуй, был самый большой урок в нашей среде,— когда встречаешься с таким необыкновенным человеком.

При всей своей простоте он очень любил шутить. Вахтангов ему говорил: Борька, Боря. Он действительно был очень прост, но очень умел установить необходимую дистанцию между шуткой и работой.

## «Ленин в Октябре»

Д

ва дня прошли как в тумане. Какой-то был просмотр. Помню, поразило меня, что очень мало режиссеров пришло. Почти никого. Только Эйзенштейн был, Пудовкин, не помню еще кто. Потом я к этому привык. После «Ленина в Октябре» меня многие недолюбливали.

И помню еще, что в этом просмотре я все ждал оговорки. В самый последний день монтажа я вдруг заметил в одном кадре оговорку. Надо бы переозвучить или заменить дубль, но переозвучить времени не было, а дубля тоже не было, потому что всю картину эту я снял без дублей. Во всяком случае, в ленинских сценах не было ни одного дубля, снимали один раз. Вот так. Потому что иначе мы не успевали. Так вот рискованно я работал. Если бы один кадр был запорот,— все.

Ну, после просмотра огляделся я: сидит рядом Охлопков, лицо потрясенное, в глазах слезы. Я думаю: вот какое впечатление произвела на него картина! Пожимаю ему руку, у него задрожали губы, и он мне говорит:

— Ты меня погубил, Миша. Теперь все будут говорить: вот Охлопков здорово сыграл в «Ленине в Октябре», здорово он там открывает и закрывает двери. Больше ничего он не делает.

Я даже не понял его, признаться. Дело в том, что я выкинул у него там один героический эпизод. Очевидно, поэтому он и заплакал.

Вот так прошли как-то эти два дня. Наконец, настал день просмотра в Большом театре, 6-го числа. В газетах уже анонсы, картина выходит в шестнадцати городах.

Как я пришел в Большой театр, не помню. Где будка? Где-то на балконе, на первом ярусе. Поднялся я — временная будка, еще только оштукатуренная. Вошел я туда: там механики, инженеры, собирают еще что-то, еще монтируют что-то такое, переругиваются. Понял я, что им не до меня, трясутся все. До просмотра-то осталось всего ничего, каких-то сорок пять минут, а у них что-то не готово.

Где микшерская? В зале, вот тут же на балконе, в первом ряду направо.

Пошел я, смотрю: идти-то в микшерскую нельзя будет, потому что будет на экране тень. Я возвращаюсь, говорю:

— На экране-то будет тень, если во время просмотра мне к вам пройти. Есть какое-нибудь сообщение с микшерской?

— Сообщения никакого нет.

— Да идти же нельзя в ряд, на экране же будет отражаться. Прямо перед окошечками будки надо проходить.

— Ну, не успели ничего сделать. Сидите, все будет в порядке.

Ну, сел я, трясусь. Прошла торжественная часть. Антракт прошел. Шумяцкий здесь появился, пожал мне руку. Тоже волнуется безумно.

Наконец, началась картина. Как началась, я просто ахнул: открылся занавес, экран маленький, на огромном расстоянии. Изображение мутно-голубое, ну, еле видно, что там на экране. Да вдобавок изображение меньше экрана. Почему уж так, не понял я. И звука никакого, ну просто ничего. Я нажимаю направо, налево,— ничего.

Побежал в будку. Прибежал (ну, естественно, моя тень плыла на экране). Я им говорю:

— Звуча нет!

— Знаем мы... Бегите назад!

Бегу назад. Появился звук — хриплый, еле слышимый. Я пробежал, на меня шикает публика. Сел. Только сел,— порвалась картина. Я остолбенел: ну, что тут сделать! Просто помертвел, сижу, скриплю зубами. Минута, две, бегу к ним опять в будку. Прибежал, а картина уже пошла. Бегу обратно. Пробежал пригнувшись по этому проходу, сел за микшер, выжимаю звук, сколько могу,— еле слышно.

В это время смотрю — по проходу ползет ко мне на четвереньках Шумяцкий, а за ним ползет на четвереньках заместитель его Усиевич. И Шумяцкий мне:

— Что вы делаете?! Не слышно ничего!

Я говорю:

— Знаю я, что не слышно ничего. Скажите в будке, чтоб прибавили звука!

Он назад по проходу на четвереньках. И Усиевич, только уже теперь перед ним ползет.

Прибавляют в будке звук. Теперь громко, я не могу сбавить. Ну, как-то уладилось это дело. Кончилась первая часть, пошла вторая. Ах ты, батюшки!— на втором аппарате совершенно другая оптика: изображение в полтора раза больше, не помещается на экране и еще более мутное. Вдобавок, с первого аппарата изображение голубое, а с этого какое-то желтое. И звук — грохочущий рев.



Я пытаюсь уменьшить, ничего не получается.

И вновь рвется картина. И опять бежит на четвереньках Шумяцкий.

Вот так два часа я мучился. Ни слова понять нельзя; изображение то большое, то маленькое; на экране муть; картина рвалась раз пятнадцать. К концу я был совершенно измучен, ну, до конца. И только думал: ну, вот хоть бы кончилось, ну, хоть бы кончилось, хоть бы кончилось! И тогда я пойду в будку, я с ними рассчитаюсь!

Ну вот, наконец, кончилось! Кончилось! Я сижу, закрывши глаза: ведь провал явный. Что такое? Громовые аплодисменты. Открываю глаза: аплодируют, глядя в правительственную ложу. Я заглянул вниз, а там стоит в ложе Сталин и все Политбюро, и Сталин аплодирует. Оказывается, он встал, начал аплодировать. Ну, естественно, весь зал начал аплодировать. Он же картину-то видел раньше, знал, что и звук хороший и изображение нормальное.

Я тогда пошел в будку. Ну, думаю: сейчас я кого-нибудь убью! Убью кого-нибудь! По дороге вижу — Усиевич сидит, еле живой. Сколько они на четвереньках проделали, уж я не знаю даже.

Я думаю: чем убивать буду? Коробками с пленкой, думаю, буду убивать. Схватчу две коробки — и по голове. Распахиваю дверь в будку, а там стоит в дверях чин из ГПУ:

— Вы куда? Вы кто?

Я говорю:

— Я режиссер, и я пришел убить здесь кого-нибудь.

Он говорит:

— Не надо убивать. Уходите.

Смотрю, механики и какие-то инженеры здесь, трясущиеся, жалкие, собирают обрывки пленки, а этот чин им командует:

— Все обрывки в отдельную коробку, вот там еще кусочек лежит. Вот так. Теперь уж торопиться некуда, теперь работайте спокойно, собирайте все!

И понял я по взгляду этого человека, что дело механиков плохо. Повернулся я, пошел. Пришел домой, рухнул, чуть не плачу, думаю: «Что же это за позорище такое?! Кошмар!»

Главное, все эти дни я спать не мог. Так привык не спать за октябрь-то, что и снотворное принимал, и только засну,— что-нибудь как толкнет меня: вспомню и сажусь. То мне снится, что дубля нету, то что-то еще.

Седьмого с утра пошли на демонстрацию всей группой, ну, кроме Каплера, естественно. Он где-то на трибунах был, наверное. Пошли мы на демонстрацию, и все шли, воспомина-

ли разные вещи: «А помните, как у нас оптику перекололи? А помните, как в негатив замазку всунули? А как кабели перерубали? А как в одном дубле снимали и каждый раз этот приставленный к нам субъект записывал в дневник: сцена с Лениным, снята в одном дубле? Как пропал какой-то срезок с кадра Ленина, и все его искали, по всей монтажной, потому что срезки не полагалось выносить со студии, кто знает, какое применение им, этим срезкам, найдем!»

Вспоминали всю эту историю, так думали: прошло уже все, кончилось все, что делать теперь будем?

Ну, я спрашиваю:

— А идет картина-то?

— Идет, в Москве в «Ударнике» идет, в «Центральном». Надо бы сходить.

Я говорю:

— Не могу я смотреть. Оговорка меня (*смеется*) мучает эта самая, каждый раз я вздрагиваю.

— А ведь сегодня не было оговорки,— говорит мне кто-то.— То есть вчера.

Да, действительно, оговорки не было. (*Смеется.*) Как раз в этот момент звука не было, когда оговорка была. Так что просмотр хоть в чем-то помог.

Кончилась демонстрация, увидел я на трибуне Сталина, поприветствовал его. Ну, обратно возвращался через Пушкинскую площадь — посмотреть, идет в «Центральном»? Идет «Ленин в Октябре»,— толпа народа.

Как-то я вдруг успокоился. Думаю: действительно все. Все. Конец. Можно спать. Пришел домой, сразу лег спать и говорю Леле:

— Леля, не буди меня. Так, если я просплю больше суток, тогда только разбуди, числа девятого,— вот так.

Заснул. А через часа три начала она меня будить, и никак не может,— я открою глаза и опять падаю. Трясет она меня, говорит:

— Ромм вставай, Роммочка, вставай!

— Что такое?

— Тебя к Шумяцкому вызывают.

— К какому Шумяцкому?

Ничего... Потом вдруг сразу проснулся:

— Что такое? Почему к Шумяцкому? Что стряслось?

Одеваюсь я, машина, оказывается, меня уже ждет полчаса, я все никак проснуться не мог. Сел, приехал к Шумяцкому. Прихожу. Там Волчек, Каплер. Васильев, кажется, был тоже. Да.

Выходит Шумяцкий, потирает руки, говорит:

— Ну вот, сегодня после демонстрации Иосиф Виссарионович еще раз смотрел картину и просил передать вам, что без ареста Временного правительства и штурма Зимнего дворца все-таки крах буржуазного правительства России будет неясен. Придется доснять штурм Зимнего дворца и арест Временного правительства.

Я говорю:

— Как доснять? Когда доснять? Ведь картина на экране!

А Шумяцкий говорит:

— Нет, она уже не на экране, час назад она по телеграфу снята со всех экранов.

И я в первый раз в жизни упал в обморок. Не совсем, правда, упал. Меня затошнило, поплыла так комната, как полагается, я клюнул в стол, но взял себя в руки. Я говорю:

— Когда надо это снять?

Шумяцкий мне говорит:

— Немедленно.

Я говорю:

— Сегодня ж студия закрыта!

Он мне говорит:

— Зачем сегодня? Товарищ Сталин просил передать: сколько времени на это надо?

Я говорю:

— А сколько дано?

— Товарищ Сталин сказал, что это не играет роли. Теперь уже юбилей прошел, так что все равно. Сколько надо.

Я говорю:

— А если месяц?

— Да хоть месяц,— сказал Шумяцкий.— Берите, сколько надо.

Так мне обидно стало, думаю: «Господи, без дублей снимал! Сколько огрехов, сколько грязи! И все зря. Ведь это же второй раз в жизни не выдержать уже!» Я говорю:

— Значит, что же, позвольте, а картина, значит, с экрана?

— Снята.

Я говорю:

— Позвольте, да это же скандал? Да это же что такое?!

Он говорит:

— Никакого скандала. В газетах появится специальное сообщение ТАСС, оно составляется сейчас, что, так сказать, выпущена такая блестящая картина, по великолепному сценарию, великолепная режиссура, великолепно исполняют роли, но нужно, чтобы еще лучше она была, нужно доснять штурм Зимнего дворца. А вы его доснимайте. Завтра выезжайте в Ленинград.

Назавтра или послезавтра поехали мы в Ленинград. Приехали, площадь закатана асфальтом, стоят трибуны перед Зимним дворцом. Чтобы снимать, надо было бы их ломать. А я как-то не привык ломать вещи. В Зимнем дворце снимать — видели мы Орбели, хранителя,— понял я, что там с массовой расправляться будет нелегко, они до сих пор помнили, как Эйзенштейн снимал, и не хотели повторять этот опыт. Подумали мы, решили снимать на «Мосфильме».

Но не мог уж я остановиться. Темп был взят. Я вернулся, говорю Каплеру:

— Три дня сроку вам, давайте текст к этим сценам. Сцены примерно такие-то.

И тут же ему рассказываю, как себе представляю: штурм вот так, построим баррикаду, построим дворец, вот так будет проходить штурм. Кованая решетка, на нее полезут матросы, только не один, а толпа матросов. Потом бой во всех коридорах, какую-то реплику для Ванина, ну, и заодно надо снять, как Временное правительство ждет, как нервничает, как волнуется. Ну, и какой-то текст при аресте.

Примерно набросал это все дело и говорю:

— Вот вам три дня сроку, через три дня мы уже начнем снимать.

Действительно, Дубровский-Эшке взялся в три дня сгородить декорации. Один проход: он просто взял старые колонны, расставил их полукругом,— вот тебе и декорация. Никакого фона нет. В другом случае повесил зачехленную люстру, огромный стол, и сделал какие-то двери, взял дворцовые старые,— вот другая декорация. Для третьей декорации набрали копий гипсовых из музея (ныне он называется музеем [имени] Пушкина), там было много гипсовых копий разных скульптур. Четвертая — лестница — сохранилась от картины, да чуть ли не от «Веселых ребят», или, нет-нет-нет, от «Цирка» александровского, по-моему, лестница сохранилась. В общем, лестница была. Белым ее покрасили, поставили колонн,— вот и четвертая.

А Зимний дворец тут же мне стали строить. И так работала студия, так работали цеха на картину, что уже к первому декабрю, то есть за... ну, за две недели, уже стоял Зимний дворец, три этажа, крашенный масляной краской. Была готова кованая чугунная решетка, которая выдерживала сорок человек, поворачиваясь на петлях, баррикада. Вымощено было пол квадратных километра площади булыжником, сделано основание арки Генерального штаба, Александровской колонны,— все сделала студия, прямо с поразительной

энергией работали все цеха, просто какой-то невиданный был энтузиазм. И уже ничего не случилось.

Ну, а текста все нету. Текста нет, я начал снимать. Перед съемкой сам напишу, что там в голову придет, наспех, и снимаю.

Узнал Каплер, что я снимаю по своему тексту, и вот тут у нас вышел первый конфликт. Опротестовал он это. Пошел к Шумяцкому, сказал, что Ромм снимает по своему тексту. Текст, мол-де, плохой и политически неверный, что выгладит Временное правительство слабым врагом и что надо это безобразия прекратить. Шумяцкий потребовал к себе материал, посмотрел, обвинил меня в том, что я политически неграмотный человек. Ну, и велел, значит, переснять все. Я говорю:

— Пусть Каплер текст дает.

Каплер говорит:

— Пожалуйста.

Я говорю:

— Завтра!

— Нет, завтра нет, я халтурить не буду! Через три дня.

Ладно. Пока снимаем мы бой на лестнице... Проходит три дня — текста все нет. Наконец, приносит он текст. Но я вижу, что текст, в общем, тот же самый, что я писал. Я говорю:

— Что же прикажете менять?

— Поведение менять.

— Ну хорошо. Ссориться не буду. Буду менять поведение.

Собираю группу съемочную, Волчка вызываю, говорю:

— Переснимать будем.

— Почему?

— А вот нипочему, будем переснимать, и все. Всю картину сняли без дублей, все сцены Временного правительства будем снимать два раза.

Приходим в павильон, я говорю актерам:

— Товарищи, у меня технический брак, будем все делать еще один раз...

Пришел Каплер, увидел, что я снимаю то же самое. Ушел. Через час появился Шумяцкий со всем своим штабом. Он и раньше часто приходил на съемку, притворялся, что не видит Охлопкова. И тут пришел. Тихо, скромненько сел в уголочке — смотреть: переснимаю или не переснимаю? А я переснимаю. Волчку даю срезочку, он ставит точно такой же кадр, вспоминаем мы с актерами, как это было, повторяем еще раз.

Убедился Шумяцкий, что действительно повторяем еще

раз, переснимаем. Остался доволен, удовлетворен. Ушел.

Потом монтажница у меня спрашивает (Анна Лихачева у меня монтировала), говорит:

— Михаил Ильич, а из каких дублей-то собирать эпизод? Из первой съемки или из второй?

Я говорю:

— А мы выберем из обеих,— что получше, то и возьмем. Все равно, они одинаковые, что первая, что вторая.

Но Каплер восторжествовал. Впервые я понял, что он не такой обаятельный человек, как казалось мне. Он в случае и укусить может. Стал я думать: почему же он так? И вспомнил я, что как-то, когда он приехал с юга, я работал со Щукиным, он потихоньку от меня стал давать советы актерам. Как многие сценаристы, он промышлял когда-то и режиссурой. Я рассердился, что он со мной не посоветовался и говорил что-то актерам, и попросил его не делать этого. Второй раз заметил это. А на третий раз попросил его уйти из павильона. Вот, очевидно, из-за этого и пошло.

Но как бы то ни было, закончил я картину, штурм Зимнего дворца снимал — уже мороз был на дворе, снял за два дня весь штурм. Круглосуточно снимали. Мы уж привыкли круглосуточно снимать, так и снимали круглосуточно.

В общем, к пятому декабря все закончили. К пятому декабря. Да, начали снимать пятнадцатого ноября или шестнадцатого, а к пятому все кончили. Ну, картина вышла на экран.

Еще не конец. Вышла на экран,— вызывает меня Усиевич к себе и говорит:

— Что же вы, Михаил Ильич, так ведете себя? Нехорошо.

— А что?

— Надо бы написать где-нибудь, что ведь съемками-то непосредственно руководил Борис Захарович.

— Как — Борис Захарович? Съемками все-таки непосредственно руководил я.

— Нет, Борис Захарович. Это с вашей стороны черная неблагодарность. И Николай Иванович вами недоволен. (Николай Иванович — это Ежов.)

Я говорю:

— Что вы от меня хотите?

— Напишите вот, как руководил Шумяцкий съемками. Понял я, что Шумяцкий очень большие надежды возлагает на картину. Боялись все тогда арестов. Я говорю:

— Нет, я такой вещи писать не буду.

Тогда он звонит по внутреннему телефону Шумяцкому

и говорит, что вот договариваюсь, но трудноато идет дело. Поворачивается ко мне и говорит:

— Зайдите к Борису Захаровичу.

Захожу. Борис Захарович говорит:

— Это нечестно, товарищ Михаил, я столько сил положил на вашу картину, вы не забывайте, что вы с «Мосфильма» были уволены. Я вас вытащил, я вас на эту картину назначил, я руководил съемками. А вы что? Все лавры хотите себе? Это вот, творческие работники, вот ваша манера.

Я говорю:

— Что вы хотите, Борис Захарович? Это неприлично, если я буду в газете писать вам благодарность. Это не положено, это некрасиво, да и... я спасибо могу вам сказать, да и все. Да и потом, простите меня, вы Охлопкова не утвердили, за мной слежку установили, сложно это все. У меня к вам претензий нет. Вы вон меня переснимать заставили зря.

Он говорит:

— Слушайте, если вы напишете, все будет в порядке. Я вам устрою встречу, знаете, с кем?.. Лично встретитесь, поговорите, получите благодарность. Ну, а нет,— смотрите.

Я говорю:

— Борис Захарович, я пуганный, не пугайте вы меня.

Он говорит:

— Я вас не пугаю. Мы же одной веревочкой по этой картине связаны, неужто вы не понимаете? Мы ж должны поддерживать друг друга. Вот, смотрите.

Я говорю:

— Нет, Борис Захарович, я очень вам благодарен, но делать ничего не буду.

И он тогда напечатал сам статью под названием «Опыт непосредственного руководства».

Ее подняли на смех в «Литературной газете». Очевидно, положение его было уже шаткое. А потом я немного пожалел, что отказался как-то поддержать его. Вдруг узнал, что он ночью арестован. И он арестован, и белобрысый Усиевич арестован, и все его заместители арестованы,— начался разгром кинематографических кадров. Все были арестованы. И на студии были многие арестованы. Арестованы были люди, которые никак не могли ни бить колуном объективы, ни рубить кабели. К т о это делал? Я так и не знаю.

Может быть, все это делалось для того, чтобы создать повод для ареста? А может быть, и в самом деле картина кому-то была нежелательна, не думаю, чтобы это могла ор-

ганизовать Соколовская, как-то не верится мне в это. Тогда я твердо верил: диверсант.

Вышла картина на экран. Ну, у народа успех, чего говорить — он хорошо известен. А в кинематографических кругах было очень по-разному, очень по-разному. Один ленинградский режиссер (не хочу называть его фамилию), встретивши меня, когда я спросил: «Как картина?», — ответил:

— Знаете, очень плохой был экземпляр, звук невнятный, я, признаться, не разобрался.

Мой ближайший друг и, так сказать, соратник, один московский режиссер, признался мне через два года, когда уже посмотрел «Ленин в 1918 году»:

— Миша, — сказал он, — вы сделали хорошую картину. Признаться, я «Ленин в Октябре» не смотрел. Все говорили, что это такая дрянь, а я не хотел огорчаться за вас.

Ну-те-с, Ленинградский Дом кино прислал в Москву телеграмму такого содержания: «Поздравляем московских кинематографистов с большой победой, с картиной «Остров сокровищ» В. Вайнштока». Вот так.

Но, пожалуй, злее всех и, как всегда, ярче всех по этому поводу высказался Довженко. Он сказал так: «Эта картина напоминает мне концерт, в котором спела отличная певица, а раскланиваться вышел ее муж, зубной врач».

Певица — это Шукин, зубной врач — это, естественно, я.

Да, он, конечно, недобрый был человек, хотя очень талантливый. Это замечание задело меня больно, так что на долго я его запомнил, надолго.

А душенька Сергей Михайлович Эйзенштейн написал огромную рецензию, хвалил меня, хвалил подчеркнуто режиссуру. И когда я читал, я понял, что он это делал именно потому, что другие ругали. «Вот другие ругают, а я хвалю Ромма». А я уверен, что он много-много огрехов заметил.

Если бы у меня было время, насколько лучше можно было сделать эту картину! Насколько совершенней! Насколько она по мастерству слабее предыдущих и последующих моих картин. Ну, правда, зато сделана на одном дыхании.

Судьба моя переломилась после этого, и, пожалуй, я на всю жизнь как-то устал. Я уже не взялся бы никогда повторить такой фокус. А за мной утвердилась слава, что я делаю картины быстро, и все мне составляли после этого и планы очень короткие, и сроки сжатые, и нормы большие.

И как-то всю жизнь я работал немножко торопясь... немножко торопясь. Кроме, пожалуй, «Мечты» и «Обыкновенного фашизма», хотя там тоже торопился.



Да, ну вот и весь рассказ.

Можно рассказать историю «Ленина в 1918 году» — что я написал, что Каплер написал, — неважно это все.

Такая вот была история, как-то, мне кажется, очень многое в ней просматривается. А впрочем, может быть, я и ошибаюсь. Так, для памяти я ее рассказал. Если подробно все рассказывать, это заняло бы не два часа, а, пожалуй, часов пять.

# Семен Семенович Дукельский

**В** начале тридцать восьмого года был арестован Шумяцкий, и на его место назначили нового председателя Комитета по делам кинематографии, Семена Семеновича Дукельского.

Ну, правда, когда Шумяцкого арестовали, было в Москве большое торжество. Очень его не любили, многие не любили. В «Метрополе» Барнет пьяный напился. Все ходили веселые. Хуже, говорят, не может быть, наверняка будет лучше. Кого-то назначат? Кого это назначат? Разные слухи ходили — того или другого.

Но дня два прошло — назначили. Новый человек — Семен Семенович Дукельский. Кто такой? Из органов, говорят. Из органов. Уполномоченный по Воронежу.

Ну, а какое же он отношение имеет к искусству? В молодости, говорят, был тапером, в кинотеатре играл на рояле.

— Значит, имеет музыкальное образование? Интересно.

— Да нет, говорят, музыкального образования у него нет, одним пальцем играл где-то в провинции, в маленьком городишке. А пришел он наводить порядок. Порядок будет наводить.

— А-а, ну посмотрим, что это за Семен Семенович Дукельский, бывший тапер, который пришел из органов к нам наводить порядок.

Проходит дня два — звонок мне. Секретарша говорит:

— Семен Семенович просит вас завтра в два часа явиться к нему.

Ну, естественно, завтра ровно в два я как штык. Секретарша идет к нему докладывать. Выходит человек, высокий, костлявый, в синих бриджах и сапогах, в синей гимнастерке, плечи такие острые. Туловище поворачивается вместе с головой. Рот, когда улыбается, кривит. Брит наголо. Голова, как яйцо,— большая, длинная. Уши торчат, и очки темные. На Победоносцева смахивает; длинная шея с кадыком. И голова ворочается вместе с туловищем. Первое впечатление довольно зловещее.

Глядит на меня:

— Вы кто?

Я говорю:

— Я Ромм, кинорежиссер, вы меня вызвали.

— Когда?

Я говорю:

— В два часа.

— А сейчас сколько?

Я говорю:

— Два часа.

— Четырнадцать! Четырнадцать! Два часа — это ночью бывает, а днем бывает четырнадцать. Вы это на всякий случай усвойте, товарищ режиссер. Вы, творческие работники, к порядку не привыкли, а будет порядок. Днем — четырнадцать часов, ночью — два часа.

Немножко задыхаясь он говорит, с придыханием таким: ночью два часа, так.

Я говорю:

— Что ж, мне к вам ночью являться?

— Да нет, больше не надо, я уж посмотрел на вас. Все, можете идти.

Повернулся и пошел. Странный человек, какой-то довольно необыкновенный.

Проходит еще дня три, и вдруг всех режиссеров «Мосфильма», всех до одного, и всех директоров съемочных групп вызывают в дирекцию к десяти утра.

Ну, десять — это уже утро, это я понял.

В десять все явились, как один, человек двадцать режиссеров, двадцать директоров. Целая толпа стоит в приемной, около директорского кабинета, но в кабинет никого не пускают. Там только директор, секретарь парткома и председатель фабкома. Ждут Дукельского.

Он появился так минут пять одиннадцатого. Появился Дукельский, идет длинными такими шагами, ни с кем не здороваясь. Кивнул на ходу своей длинной головой, бритой, повел корпус вместе с головой, огляделся, передернул плечами, вошел в кабинет.

И сейчас же из кабинета вылетает секретарша:

— Михаил Ильич, скорей в кабинет.

Вхожу. Он там стоит посреди, портфель в руках держит и спрашивает:

— Почему столько народу? Чего это сразу столько собралось?

— Так вы же вызвали, — говорит директор студии.

— По одному будем вызывать, одного режиссера, одного директора съемочной группы. Вот так. Так, вот сейчас тут обстановку надо создать: вот тут я сяду, посредине стол вот так поверните, справа от меня сядет директор студии, слева секретарь парткома, потом председатель фабкома рядом с

секретарем парткома. Так. Это будет треугольник — две стороны. Ну, а председатель творческой секции, это вот Ромм, я с ним уже знаком. Это, товарищ Ромм, да, вы творческий работник, вы садитесь, где хотите, — хотите справа, хотите слева. Вот так, в ряд все, теперь редакторá вот в угол — там двое. Это товарищ Зельдович, товарищ... кто еще там с ним приехал? Они записывать будут. Вот. А тут два стула: один для режиссера, а другой для директора съемочной группы. Вот тут, посередине комнаты, так чтобы сидели лицом к нам... Вот так... Остальную мебель вынести. Или отодвиньте в сторону. Так... Все. Ну, садитесь.

Все сели. Мизансцена «Тайной вечери»: Дукельский, как Христос, посередине. Ну, а стулья для режиссеров... даже не знаю, как подсудимые, что ли... не знаю. Посередине комнаты два стула.

Директор робко так говорит:

— Поскольку все пришли, может быть, все-таки позвать для знакомства?

— По порядку, я сказал, по очереди — одного режиссера, одного директора, вдвоем пусть входят. Я вот решил лично ознакомиться, как у вас тут на студии, что тут у вас происходит. Как работа? Какой порядок? Буду вот знакомиться, смотреть. Вот так... Какая-нибудь польза будет, товарищ Зельдович, записывайте впечатления. Ну, кто первый тут у вас режиссер?

Не помню уж, кого первым вызвали. Пришел режиссер, директор группы. Сели, вытаращив глаза. Против них сидит целая шеренга: Дукельский, справа директор студии, слева партком, фабком. Опять же справа творческая секция, а еще редакторы.

— Ну, что снимаете?

— Снимаем вот такую-то картину.

— Ну как... идут... дела?

— Да идут ничего.

— Жалоб нету?

— Да нет.

— Все... нормально?

— Нормально.

— Картина в плане?

— В плане.

— Ну все, можете идти. Следующего.

Следующие Преображенская и Правов. Входят вдвоем. Дукельский смотрит:

— Который из вас режиссер? Вы — режиссер? — Это он Преображенской.

Преображенская говорит:

— Да, режиссер Преображенская.

— А вы, значит, директор, Правов?

— Нет, я тоже режиссер,— говорит Правов.

— Я же сказал, по одному вызывать.

— А мы вдвоем.

— То есть как вдвоем? Председатель комитета говорит — по одному, а они идут вдвоем. Вот дисциплина. Нет дисциплины, нету.

— Так мы работаем вместе, вдвоем,— говорит Правов.

А Преображенская, у нее совсем от страху язык к гортани прилип, ничего выговорить не может.

— Вместе, как же одну картину вместе?

— Да, вот мы так вместе всегда работаем, вдвоем одну картину.

Вдруг Дукельский засмеялся, отрывисто так, каким-то странным смехом:

— Вот так, вдвоем... одну картину? Получается?

— Получается,— говорит, робея, Правов, и глаза у него уже совсем лезут из орбит.

— Позвольте, а директор группы где?

— Директор группы на натуре, на выборе природы.

— А-а-а, так? Значит, вдвоем работаете? И ничего?

— Ничего.

— Ну, это мы еще подумаем,— сказал Дукельский.— Посмотрим. Ну, вот так. Значит, привыкли уже? Вдвоем?

— Вдвоем.

— Ну, хорошо. Позвольте, это вы вот, вы «Степана Разина» снимаете?

— Да, «Степана Разина» снимаем. Вот натуру отсняли, восемьсот метров.

— Как восемьсот, а мне вчера докладывали, восемь тысяч метров израсходовано пленки, и еще четыре просят, надо дать.

— Так ведь это пленки израсходовано восемь тысяч,— так вежливо говорит Иван Константинович Правов,— а полезных метров снято восемьсот.

— А остальные что, бесполезные? — говорит Дукельский.

— Так у нас, видите ли, такой порядок: по сценарию восемьсот полезных метров, а пленки мы тратим...

— Все ясно,— говорит Дукельский,— понятно. Товарищ Зельдович, пишите: «При обследовании студии, при первой же беседе обнаружено противозаконное деление снятых метров на полезные и бесполезные. Издать приказ об отмене бесполезных метров и запрещении снимать бесполезные».—

Сказал, оглядел всех и добавляет: — А вот не советовали выезжать. Нет, надо выезжать, раз можно обнаружить...

Все сидят молча, глаза у всех повылезли из орбит. Иван Константинович Правов было начал что-то бляеть, но на него шикнули.

Зельдович — он близорукий и косой, астигматизм у него, глаза совсем скрестились,— говорит:

— Семен Семенович, мы потом. Это я вам доложу...

— Чего докладывать?

— Ну, мы потом поговорим.

Дукельский осмотрел всех, видит — что-то не то.

— Ну ладно,— говорит,— это мы еще обсудим. Так, значит, сколько вы сняли-то полезных?

— Восемьсот метров.

— Есть там это все, и как движутся, и как говорят и, так сказать, и вот это все — и корабли, и лица, все?

— Да, все есть.

— И говорят?

— Да нет, еще не говорят. Натуру мы немую снимали, в основном звук черновой, будем потом снимать...

Он говорит:

— Восемьсот метров, и еще не говорят. А семь тысяч бесполезных. Я в этом еще разберусь. Ну ладно, можете идти. Следующий.

А следующим был Эйзенштейн. Вошел он как раз с Васильевым. Они должны были вдвоем, по приказу Шумяцкого, снимать «Александра Невского». Ну, тут раздражение Дукельского нашло натуральный выход: опять вдвоем! — и он спросил у Эйзенштейна:

— А один вы не можете?

Ну, тут мы ему разъяснили, как могли, это дело. И он отменил приказ Шумяцкого, оставил Эйзенштейна одного, так что действительно польза какая-то от этого посещения была.

Ну, вот так, вызвали по очереди всех режиссеров, по одному, по два. Дукельский встает довольный, похрустел костями, размялся, вышел на середину комнаты, подошел ко мне:

— Вы председатель творческой секции?

— Да.

— Ага. Так вот, вывод сделайте из сегодняшнего моего посещения.

Я говорю:

— Сделаю.

— И вот еще. Вы что сейчас делаете?

Я говорю:

— «Пиковую даму».

— Зачем?

Я говорю:

— Да вот, ставлю. Сценарий давно готов, делаю «Пиковую даму».

— Зачем?

Признаться, у меня сердце захолонуло. Я ему говорю:

— Я не оперу ставлю, я повесть Пушкина ставлю.

Он говорит:

— Ладно, посмотрим, посмотрим. Вот что, в связи с «Лениным в Октябре» подготовьтесь. Подготовьтесь...

А «Ленин в Октябре» уже на экране был. Я ничего не понимаю и говорю:

— К чему подготовиться?

— Сами подготовьтесь и подготовьте товарищей Охлопкова, Щукина, Волчека, ну, там, других, подготовьте. Понятно?

Я говорю:

— Нет, непонятно.

— Непонятно?

— Да.

— Поймете потом. Потом поймете,— повернулся и вышел.

Я поворачиваюсь и говорю:

— К чему готовиться?

Директор студии говорит:

— Михаил Ильич, неужели вы не знаете? Награждение предстоит, вас орденами награждать будут.

Я говорю:

— Так чего ж вы мне не говорили?

— Так еще вопрос-то согласовывается. Вот представлен список, уж он и представлял вас к награждению. Вот так.

Ну ладно, думаю, непонятный какой-то человек. Действительно вроде из органов. Посмотрим, что будет.

Пока продолжаем снимать «Пиковую даму». Снимаем, уже приступили к павильонам. Приехал я однажды на съемку, смотрю: что такое? На студии какая-то паника. Что случилось?

— Михаил Ильич, вас немедленно к Дукельскому.

Я говорю:

— Да у меня же съемка!

— Съемка — не съемка, он велел сейчас же являться.

Ну, сердце у меня защемило, поехал я в Гнездниковский переулок. Приехал, там Пудовкин, Довженко, все режиссеры. Вводят в кабинет Дукельского всех. Он произносит краткую, но выразительную речь:

— Принято решение: вот так. Линию будем проводить. А вам надо эту линию разъяснять, понятно? Линия будет на современную тематику. Все, что не современная тематика, — отменяем. Вот тут товарищ Пудовкин «Анну Каренину» собирался снимать — отменяем, товарищ Ромм «Пиковую даму» — отменяем, товарищ Юренев там «Розовое и голубое» — отменяем, потом «Суворова» тоже отменяем, «Золотой запас» тут — отменяем. Вот линия. Понятно? Пойдите и разъясните.

Я встаю, говорю:

— Семен Семенович, у меня натура снята, я павильоны уже снимаю, у меня скоро картина будет кончена.

Он говорит:

— Вам надо линию проводить. На студию поехать и разъяснить, а не со мной спорить. Идите.

Я вышел. Вышли все.

Ну, Пудовкин, тот был ведь как пионер, всегда готов. Он говорит:

— Что ж, вероятно, правильное партийное решение. Ты, Миша, не огорчайся, ну, тут, понимаешь, ну правильно, надо, очевидно, современную тематику.

Я говорю:

— Иди ты к черту.

А остался там в кабинете Довженко. Оказывается, он ему сказал:

— Вы бы хоть как-то смягчили, Ромм очень огорчен.

Дукельский:

— Чем огорчен?

— Да как же, вот так получилось.

— Вызовите обратно.

Вдруг меня с ходу поворачивают назад. Захожу я к Дукельскому, думаю, ну что, неужто отменилось?

— Вы что, расстроились, говорят?

Я говорю:

— Как же не расстроиться? Как вы думаете? Специально для этой роли актер бросил театр, художника с Украины вызвал, снимаем, все горим этой работой, а вы...

— Горим... горим. Человек «Ленин в Октябре» сделал, а теперь, видишь, «Пиковую даму», «три карты, три карты, три карты». Ну, что это — «три карты, три карты, три карты»?

Я говорю:

— Не «три карты, три карты», я не оперу ставлю, а повесть.

— Ну, повесть. Все равно — «три карты, три карты, три



карты». Я вам снижаться не позволю. Вы вверх должны идти, а не вниз. Вы чего стоите? Коллектив, видишь, его смущает, актера вызвал. Вы довольны должны быть, счастливы. Деньги у вас есть? Есть. Слава есть? Есть, есть. Я сам в газетах читал. Вот. Картину сделали хорошую? Хорошую. А тут — «три карты, три карты, три карты». Пойдите на студию, разъясните.

Ну, ладно. Пошел я на студию разъяснять. Злость к этому времени начала меня охватывать уже совершенно невыносимая.

Ну, всех анекдотов передавать не буду. Что дальше, то хуже. Велел прошнуровывать режиссерские сценарии, печатывать их сургучной печатью, чтобы текст не смели режиссеры менять. И на каждом сценарии писать: «В сем сценарии прошнурованных и пронумерованных 138 страниц, на странице такой-то слово «да» изменено на слово «правильно». И вот, чтобы так все было.

Картин решил делать мало, зато каждую картину по многу раз повторять, чтобы было мало, но очень хороших картин. Очевидно, это соответствовало установкам Сталина.

Запретил целый ряд картин. «Голубое и розовое» Юренева — осталось два дня озвучания — запретил. Он спутал его с «Красным и черным» Стендаля. А картина была о революции девятьсот пятого года. Зускин играл. Юренин с горя запил, и так как-то, с горя, сошел со сцены.

Билинский Мирон сделал «Старую крепость» в Киеве, привез картину. А по забывчивости кто-то из редакторов напутал, не включили ее в план, который представлялся Дукельскому, в план работы, то есть в список картин, которые ставятся. И поскольку ее в списке не было, он ее не стал смотреть и велел смыть.

И так каждый день мы узнавали что-нибудь страшное и удивительное. Так что под конец стали уже сомневаться, на каком свете живем.

Ну вот, примерно к этому времени однажды вызывают меня в ЦК комсомола и говорят — был там такой референт один или инструктор, желчный такой парень, — и вот он мне говорит:

— Михаил Ильич, говорят, вы не любите Дукельского?

— За что же его любить? Просто идиот и сукин сын.

— Вот, давайте пойдем к Мишаковой (Мишакова тогда была секретарем), мы тоже его очень, так сказать, не любим, не одобряем и просим вашей помощи.

Пошли мы к Мишаковой. Сидит красивая такая блондинка с роскошным бюстом — секретарь комсомола. Такие

немного масляные глаза, разухабистые такие нотки в голосе.

— Так вот, Михаил Ильич вас зовут?

— Здравствуйте.

— Здравствуй, Михаил Ильич. Вот не любим мы Дукельского, говорят, у тебя язык, то-другое, давайте, помогите.

Уж не помню, то на ты, то на вы она со мной. И я с ней то на ты, то на вы. Ну, поговорили. Я говорю:

— Давайте мне стенографистку, я вам что хотите накатаю.

Понравилась мне Мишакова, такая... баба, дай бог. Ду-маю — ничего пошли секретари комсомола.

Дали мне отдельную комнату, стенографистку. Я часа два все излагал про Дукельского, какой кретин, какая собака.

Ну, изложил я это все. Проходит недели две, пошло все это куда-то и, оказывается, вернулось обратно к Дукельскому, на рассмотрение. Не то Сталин вернул, не то еще кто-то. Говорят, Микоян вернул.

Вызывает он Полонского, директора студии, и между ними происходит следующий разговор:

— Вот что,— говорит Дукельский,— у вас что, Ромм нормальный или ненормальный.

Полонский говорит:

— Да как будто нормальный.

— Вы посмотрите, что он про меня тут в комсомоле наговорил. Какой же он нормальный?

Начинает листать и говорит:

— Вот видите — «унтер Пришибеев», это что, герой откуда-то из Чехова, что ли? Это я — унтер Пришибеев. Видите? А вот еще: Держиморда. Это откуда герой, из Гоголя, да?

— Из Гоголя,— говорит Полонский, бледнея.

— Это тоже я — Держиморда. А вот тут написано: «либо вредитель, либо идиот» — это тоже я, либо вредитель, либо идиот. Понятно? Вот. Так вы его в руках держать не умеете, или он сам по себе психованный?

Полонский говорит:

— Знаете, он очень нервный и, так сказать, несдержанный, режет правду-матку.

— Какая еще правда-матка?! Вы что, в своем уме?

— Нет, простите, я говорю, в других случаях,— говорит Полонский,— режет правду-матку. Но в данном случае...

— В данном случае я разберусь. Идите. Пускай он ко мне явится.

Мне Полонский звонит, рассказывает весь этот разговор и говорит:

— Что вы наделали? Там он вне себя.

Ладно. Иду я к Дукельскому. Прихожу, вхожу к нему в ка-

бинет. Дукельский сидит, перед ним, значит, мой доклад, моя стенограмма. Он его листает, поглядывает на меня.

— Знакомая вам бумага?

— Знакомая.

— Вы писали?

Я говорю:

— Диктовал.

— Ну, диктовали. Как — диктовали?

— Стенографистке.

— Бойко,— говорит Дукельский. Я молчу.— Ага, вот, унтер Пришибеев, забыл этот рассказ.

Я говорю:

— Был такой унтер Пришибеев, все старался порядок наводить.

— Ага. Вот и я так. Держиморда.

Я говорю:

— Ну, Держиморда, это из «Ревизора».

— Так.

Закрывает он доклад и говорит:

— Слушайте, товарищ Ромм, сколько у вас лет сидел Шумяцкий?

Я говорю:

— Да лет десять, наверное, сидел.

— А я двадцать просижу, двадцать, понимаете?! Двадцать лет. Вам сейчас сколько?

Я говорю:

— Тридцать семь.

— А будет, значит, пятьдесят семь, когда я уйду от вас. Вам уже будет пятьдесят семь, понимаете. Жизнь-то уж пройдет, да?

— Пройдет.

Он встает, подходит ко мне, длинный, кладет мне руку на плечо. Сам чешет другой рукой у себя между лопатками, очень любил он чесать между лопатками и перебирать вообще плечами.

— Вот слушайте,— говорит он мне, наклонившись к самому моему уху.— Будете вместе со мной линию проводить, пойдете вверх — и подымает вверх руку,— вверх, как поется, «все выше, и выше, и выше». Не будете проводить — пойдете вниз, вниз пойдете, понятно? Вот так. А просижу я двадцать лет.

Отпустил меня, сел за стол и говорит:

— Вы в отпуску давно были? Когда отдыхали?

Я говорю:

— А я не отдыхаю.

— Отдыхать надо, нервы лечить.

Звонит, нажимает кнопку.

— Управделами ко мне.

Входит управделами.

— Вот что, купите билет, мягкий, нет, международный, Москва — Сочи, отправите товарища Ромма на Ривьеру, как там это, в Сочи, гостиница «Ривьера». Путевка туда на два месяца. Вы женаты?

— Женат,— говорю.

— Жену за его счет, его за наш счет. Ребенок есть?

— Есть, дочка.

— Дочку с собой возьмете?

— Возьму.

— Дочку тоже за его счет, у него деньги есть. А его — за наш счет. Ну, а билеты купите, на него, на жену и на дочку. На послезавтра, пусть едут. Отдыхайте, потом поговорим.

Я говорю:

— Я послезавтра не успею.

— А когда успеете?

— Да не знаю.

— Понедельник — последний срок. Чтобы вас не было в Москве. На Ривьеру, отдыхать! Вот все. Все! — закрывает доклад.

Ну, поехал я «на Ривьеру». Вернулся обратно, опять Дукельский меня вызвал.

— Отдохнули?

— Отдохнул,— говорю.

— Поняли?

— Да не совсем.

— Постараетесь — поймете.

Кончился тем разговор.

К концу года, я уже снимал «Ленин в 1918 году», собрал он опять всех по вопросу об авторском праве. Говорит:

— Вот, решил с вами посоветоваться, не отменить ли вам эти авторские отчисления, а вместо них — постановочные.

Ну, все ему говорят хором: да что вы, Семен Семенович, да как это можно? Да мы только этим держимся, это же кинематография, это же авторское право, там то, другое, третье.

Он говорит:

— Ну вот, оно уже отменено. Вот у меня в руках постановление Совета Министров, это я вас только так собрал, послушать, что вы скажете. А оно уже отменено, вот так-то, идите.

Говорят, Алексей Толстой пришел после этого собрания и острое слово пустил: «Со времен отмены крепостного права наша семья еще такого удара не переносила».

Так вот действовал Семен Семенович Дукельский. Вот, запомнилось мне еще последнее свидание с ним. Уже дела в кинематографии пошли резко вниз, введен был новый порядок финансирования студий, все прямо с ума сходили. Картин сразу стало меньше. Запустились ужасно какие-то плохие сценарии. Введен был железный порядок — он и до сих пор, кстати, существует,— все, что прежде было сделано, было сметено его железной рукой.

Кончил я «Ленин в 1918 году», и вот пришлось мне опять с ним выдержать беседу. Показал он картину Сталину, и, как я потом узнал, Сталину музыка не понравилась. Но я еще не знал этого. Вызывают меня и композитора (а музыку писал Анатолий Александров, чрезвычайно вежливый, деликатный, корректный человек). Проводят нас в просмотровый зал, там рояль стоит. Сидим. Через некоторое время входит Дукельский.

— Товарищ режиссер, здравствуйте. А это вы — товарищ композитор?

— Да, я композитор.

— Так, композитор, Александров. Так. Но не тот.

— Как — не тот?

— Не хор.

— Нет,— говорит,— не хор.

— Так, скажите мне, товарищ композитор, когда было освобождено Приморье нашими доблестными советскими войсками?

Александров быстро сказал:

— В двадцать втором году.

— Да, в двадцать втором году. А Ленин у вас в каком году?

— Какой Ленин?

— К которому музыку вы писали.

— В восемнадцатом.

— Почему же вы песню эту вставили?

— Куда?

— В увертюру.

— А там нету этой песни.

— Играйте.

— Кого?

— Увертюру.

Александров играет: тарам-тарам, тарам-тарам-там.

— Во!

- Что?
- Да песня — «По долинам и по взгорьям».
- Да нет ее тут.
- Как же нет, я ж слышу.
- Да нет ее, Семен Семенович.
- Так. А почему у вас белые отступают под польку.
- Как — под польку?
- А красные наступают под марш. Полька.
- Да не полька это.
- Ну, вальс.
- Но, простите, полька на два счета, вальс на три счета.

А это на четыре счета.

— Играйте.

Играет.

— Это вальс.

— Да марш.

Тут я начал сомневаться в том, что Дукельский был тапером.

Я говорю:

— Семен Семенович, это не вальс, это марш.

— Вы помолчите, я с композитором разговариваю. Вот так. Вы консерваторию окончили?

— Я профессор консерватории,— уже начиная оскорбляться, говорит Александров.

— Ну, это да, это бывает. А? Окончили?

— Окончил,— говорит Александров,— с золотой медалью.

— Так. Окончили консерваторию... Профессор... Так. Кто «Валькирии» написал, знаете?

— Вагнер.

— Вагнер. Да, Вагнер. Ну-ка, сыграйте.

— Чего?

— «Валькирию», вот, когда эти девицы по воздуху летят, вот это сыграйте.

Александров играет: трам-та-ра-там, трам-тара-там-там.

— Во! — говорит Дукельский.

— Что — во?

— Вот эту музыку надо писать к этой картине.

— Так она же написана!

— А вы еще раз ее напишите.

— Ну как же я могу ее еще раз написать? Она же написана.

— Не можете? Второй раз не можете?

— Да нет, Семен Семенович, второй раз, простите, не могу.

— Ага, второй раз не можете. Ну, что ж. Так вы профессор?

— Да.

— Ну, вы свободны. Товарищ режиссер, пройдите ко мне в кабинет.

Прошел я к нему.

— Не годится композитор. Профессор. Понимаете, он украсть не может, ну и написать, как этот, как Вагнер,— не может. А надо, чтобы было, как Вагнер. У нас есть такие, чтобы могли написать, как Вагнер?

Я говорю:

— Таких, пожалуй, нету. Как Вагнер, таких нету.

— Тогда возьмите такого, который может украсть. Украсть, понимаете, и так сделать, чтобы вроде было как Вагнер и не как Вагнер. Вот. И срок вам три дня.

Я говорю:

— Это что?

— Это приказ.

Я говорю:

— Чей?

Он говорит:

— Мой. Мой, мой, всегда мой. Всегда будет мой приказ, понимаете, мой. А выполнить надо. И можете никому не писать. Вот вы писали насчет «Пиковой дамы» жалобу вместе со всеми. Кому писали? Молотову, Сталину. А где жалоба? У меня. Вот, напишете — опять будет у меня. А почему, не скажу. Приказ мой, а выполнить придется. Вот так. Берите, который украсть сможет. Понятно? Все, идите. Я вам снижаться не позволю. Вот вверх, все выше, выше и выше. И вы запомнили тот разговор, что я у вас, сколько я у вас сидеть буду, помните?

Я говорю:

— Помню.

— Двадцать лет.

Я говорю:

— Помню!

Он говорит:

— Вот так. Все. Можете идти. Идти можете.

А через несколько месяцев назначили его министром морского флота. Но там он быстро просыпался и был снят. Он отменил выдачу валюты морякам в заграничном плавании. И ни один моряк не мог сойти с корабля в заграничном порту. И это уже такой поднялся скандал. Да заодно выяснилось, что он что-то такое наврал в отчете, и быстро оказался снят. Карьера его закончилась. Но в кинематографе он свое дело сделать успел.

Встретил его как-то на приеме потом, и говорит он мне:

— Вот, не все я доделал. Надо было мне издать приказ: запретить режиссерам работать с одним и тем же оператором несколько картин. От этого вся беда. Режиссер не работает — оператор его ждет; оператор не работает — режиссер его ждет. А надо, чтобы было по очереди: вот ты сегодня запускаешься, который по очереди идет. Оператор, сценарий по очереди. Оператора по очереди назначили — иди, делай. Вот так. Не успел я сделать, товарищ Ромм. Порядок был бы, и вы б спокойно работали. А так сейчас все беспорядок, анархия.

Вот такой был Семен Семенович Дукельский. А после него назначили улыбчатого Ивана Григорьевича Большакова.

Добавить надо несколько слов.

Во-первых, в разговоре с композитором упорство Дукельского, чтобы было как Вагнер и не как Вагнер, объясняется тем, что Сталин незадолго до этого смотрел «Валькирию» в Большом театре, ему понравилось и, как видно, он сказал — даже наверняка он сказал — на просмотре картины, что должна быть вот такая, вагнеровская музыка. Вот этого и добивался Дукельский.

Как-нибудь при перезаписи врезать это надо.

А второе, что надо врезать, — после первого свидания, — что действительно он вызывал по ночам. Это там, где я говорю о том, что с ума стали сходить. В три часа, в три тридцать, а уж в два тридцать — это считалось хорошо, и был случай, когда он меня вызвал в три часа и я ждал до половины четвертого, потому что у него сидел Васильев, Сергей, а потом он принял меня, а Васильева заставил ждать конца разговора. А разговор кончился со мной в четверть пятого. И Васильев еще остался с ним разговаривать. Он мучил нас. Он по привычке мучил нас этими ночными приемами, совершенно доводил до иступления, причем во время приемов какие-то анекдоты...



## К вопросу о национальном вопросе, или Истинно русский актив

**Д**о сорок третьего года, как известно, не было у нас, товарищи, антисемитизма. Как-то обходилось без него.

Ну, то есть, вероятно, антисемиты были, но скрывали это, так как-то незаметно это было.

А вот с сорок третьего года начались кое-какие явления. Сначала незаметные.

Например, стали менять фамилии военным корреспондентам: Канторовича — на Кузнецова, Рабиновича — на Королева, а какого-нибудь Абрамовича — на Александрова. Вот, вроде этого.

Потом вообще стали менять фамилии.

И потом еще появились признаки. Появились ростки. Стал антисемитизм расти. Вот уже какие-то и официальные нотки стали проскальзывать.

Ну вот. Примерно в это время послал я редактора в Алмату на студию объединенную — там «Ленфильм» и «Мосфильм» объединились.

Художественным руководителем студии был Эрмлер, его заместителями — Трауберг и Райзман. Ну, очевидно, не очень это тактично было сделано с точки зрения этого вопроса.

А я был тогда художественным руководителем Главка. Послал я туда редактора. Он возвращается, показывает мне отчет.

А в отчете — все про Пырьева: заместитель художественного руководителя Иван Александрович Пырьев распорядился, Иван Александрович отменил, Иван Александрович дал указание, товарищ Пырьев начал, товарищ Пырьев кончил, товарищ Пырьев сделал замечание и так далее, и все в том же роде.

Я говорю:

— При чем тут Пырьев? И когда это он стал заместителем художественного руководителя?

Тот глядит мне в глаза спокойно так и говорит:

— А разве вы не знаете, он назначен...

Я говорю:

— Официально?

— Да пока как будто бы не официально. Только я приказа не видел, но это факт.

Я говорю:

— Ну, пока я не получу приказа, извольте считать художественным руководителем Эрмлера, а заместителями — Райзмана и Трауберга, и в этом стиле переделайте. Перепишите и покажите мне.

Тот глядит на меня таким спокойным небесно-голубым взглядом и говорит:

— Это ваш приказ, Михаил Ильич?

Я говорю:

— Да, приказ.

— Хорошо, переделаю.

Назавтра вызываю я его:

— Переделали отчет?

— Нет, не успел. Работаю,— говорит. И опять глядит на меня таким каким-то загадочным небесным взглядом.

— Ну ладно, даю вам срок последний до завтра.

Назавтра прихожу, вызываю его:

— Где отчет?

Он говорит:

— А вы почту сегодняшнюю, Михаил Ильич, читали?

И показывает мне приказ: назначить художественным руководителем Алма-Атинской объединенной студии Пырьева.

А заодно в том же приказе мне письмишко от Ивана Григорьевича Большакова, где он сообщает мне, что вот, значит, вы, Михаил Ильич, много раз просили освободить, тяготились вы руководящей работой... Так вот, мы решили вас освободить, вернуть на творческую работу и предлагаем вам вместе с Ивановским делать оперу «Садко», используя остатки костюмов и декораций от «Ивана Грозного».

Ну, «Садко» я, естественно, ставить не стал, а дела сдал.

К тому времени ростки уже сильно взошли — садовник у нас, как известно, был образцовый,— так что все, что росло,— выростало.

Я поехал в Москву объясняться с Иваном Григорьевичем, а перед этим еще написал громадное письмо Сталину, жаловался на эти обстоятельства, говорил, что вот, можно подумывать, что у нас в стране имеются явления антисемитизма. Дорогой Иосиф Виссарионович, обратите на это внимание и прочее, дорогой Иосиф Виссарионович, помогите...

Приехал я в Москву, а в Москве уже застал совсем другую обстановку. Большаков разговаривает со мной уже более чем строго.

Ну, тут пришлось мне выбирать тему для работы, неважно, а главное, предложено мне работать в Ташкенте, а не в Москве,— кончить картину только разрешено было в Москве.

И узнаю я, что в Москве организуется «Русфильм», — сообщил мне это один директор группы:

— Михаил Ильич, у нас тут организуется «Русфильм». На «Мосфильме» будут работать только русские режиссеры.

Иду я опять к Большакову. Говорю:

— Кто будет работать на «Мосфильме»?

Он мне говорит:

— Ну что ж, будут работать товарищи Васильевы, Александров, Иван Александрович Пырьев, Пудовкин, ну-те-с, Бабочкин, Довженко, — ну еще там кто-то, их перечисляет.

Я говорю:

— А по какому вы признаку отбираете на «Мосфильм» людей? Интересно знать.

Он говорит:

— Х-м, вот по какому. Вот судите сами, по какому признаку.

Я пошел к Александрову, в Центральный Комитет партии.

Георгий Федорович Александров был тогда заведомом агитации и пропаганды.

И говорю ему:

— Вот я посылал письмо.

Он говорит:

— А вот оно у меня лежит.

Письмо все исчеркано синим карандашом, вопросительные и восклицательные знаки поставлены, и внизу резолюция: «РАЗЪЯСНИТЬ».

Ну, стал мне Александров разъяснять.

Я взбесился, встал.

Александров был человек вежливый, тоже встал.

Я сел. Он сел.

Я встал. Он встал.

Я говорю:

— Вы меня извините, Георгий Федорович, я не могу сидеть, я нервный человек. А вы можете ведь сидеть.

Он говорит:

— Нет, я не могу сидеть, когда гость стоит.

Ну, так вот полтора часа мы и простояли друг против друга.

Я кричу, а он мне очень спокойно разъясняет. Что он мне разъяснял — уж не помню. Ну, во всяком случае, обещал, что вернет на «Мосфильм» меня, Эйзенштейна, еще там кое-кого.

С этим уехал я в Ташкент.

Ну, не буду уж рассказывать остальных историй — как меня Юсупов в Москву отправлял, очень интересный разговор с Юсуповым, разные другие дела.

Через год приехал я в Москву уже с полкартиной «Чело-

век 217», а тут это уже все цветет пышным цветом таким, и, действительно, есть проект делать на студии «Мосфильм» — «Русфильм».

И в это время собирается актив.

Актив собрался, председательствовал Большаков, кто-то сделал доклад, уж не помню.

Центральным было выступление такого Астахова, имя-отчество я не помню. Хромой он был, уродливый, злой и ужасающий черносотенец. Был он директором сценарной студии.

Вот тут вышел он, хромая, на трибуну и произнес великое выступление.

— Есть-де, мол, украинская кинематография, есть грузинская, есть армянская, есть казахская. А русской до сих пор не было. Только отдельные явления были. И теперь нужно создавать русскую кинематографию. И в русской будут работать русские кинорежиссеры. Вот, например, Сергей Апполинарьевич Герасимов. Это чисто русский режиссер.

Не знал бедный Астахов, что у Герасимова-то мама еврейка. Шкловский у нас считался евреем, потому что отец у него был раввином, а мать поповна, а Герасимов русский, потому что Апполинарьевич. А что мама — еврейка, это как-то скрывалось.

— Вот Сергей Апполинарьевич Герасимов. Посмотрите, как актеры работают, как все это по-русски. Или, например, братья Васильевы, Пудовкин (и так далее, и так далее). Это русские режиссеры, и от них Русью пахнет,— говорит Астахов,— Русью пахнет. И мы должны собрать эти русские силы и создать русскую кинематографию.

Вслед за ним выступил Анатолий Головня. Тот тоже оторвал речугу, так сказать,— главным образом на меня кидался.

Вот есть, мол, режиссеры и операторы, которые делают русские картины, но они не русские. Вот ведь и березка может быть русская, а может быть не русской,— скажем, немецкой. И человек должен обладать русской душой, чтобы отличить русскую березку от немецкой. И этой души у Ромма и Волчека нету. Правда, в «Ленине в Октябре» им удалось как-то подделаться под русский дух, а остальные картины у них, так сказать, французским духом пахнут.

Он «жидовским» не сказал, сказал «французским». А я сижу, и у меня прямо от злости зубы скрипят.

Правда, после Головни выступил Игорь Савченко — прекрасный парень, правда, заикается, белобрысый такой был, чудесный человек. И стал он говорить по поводу национального искусства и, в частности, отбрил Головню так:

— К-о-о-гда я,— сказал он,— э... сде-е-лал пе-ервую кар-

тину «Га-армонь», пришел один человек и ска-азал мне: «Зачем ты возишься со своим этим де-дерьмом? С березками и прочей чепухой? Нужно подражать немецким экспрессионистам». Этот человек был Го-Го-Головня,— сказал Савченко под общим хохот.

Ну, конечно, ему сейчас же кто-то ответил, Савченке. Так все это шло, нарастая, вокруг режиссеров, которые русским духом пахнут.

Наконец, дали слово мне. Я вышел и сказал:

— Ну что ж, раз организуется такая русская кинематография, в которой должны работать русские режиссеры, которые русским духом пахнут, мне, конечно, нужно искать где-нибудь место. Вот я и спрашиваю себя: а где же будут работать автор «Броненосца «Потемкин», режиссеры, которые поставили «Члена правительства» и «Депутата Балтики»,— Зархи и Хейфиц, режиссер «Последней ночи» Райзман, люди, которые поставили «Великого гражданина», Козинцев и Трауберг, которые сделали трилогию о Максиме, Луков, который поставил «Большую жизнь»? Где же мы все будем работать? Очевидно, мы будем работать в советской кинематографии. Я с радостью буду работать с этими товарищами. Не знаю, каким духом от них пахнет, я их не нюхал. А вот товарищ Астахов нюхал и утверждает, что от Бабочкина, и от братьев Васильевых, и от Пырьева, и от Герасимова пахнет, а от нас не пахнет. Ну, что ж, мы, так сказать, непахнувшие, будем продолжать делать советскую кинематографию. А вы, пахнувшие, делайте русскую кинематографию.

Вы знаете, когда я говорил, в зале было молчание мертвое, а когда кончил,— раздался такой рев восторгов, такая овация, я уж и не упомяну такого. Сошел я с трибуны — сидят все перепуганные. А вечером позвонил мне Луков и говорит:

— Миша, мы все тебе жмем руку, все-все тебя обнимаем.

Назавтра на актив уже понасыпало все ЦК. Стали давать какой-то осторожный задний ход. Не очень, правда, крутой, но все-таки задний ход. И окончательное смягчение в дело внес Герасимов. Он произнес обтекаемую, мягкую речь, что, мол-де, товарищи, Астахов, разумеется, имел в виду не национальную принадлежность, а национальный характер искусства. И, так сказать, национальный характер искусства, ну, есть... Он имеет право на существование. И я понимаю волнение Михаила Ильича, понятное волнение, ну, тут вопрос гораздо сложнее, гораздо глубже и сложнее тут вопрос — национального характера,— чем вопрос национального искусства. И так далее и в том же духе.

Закончился актив. Мне говорят: «Ну, теперь тебя, Миша, с кашей съедят!»

Дня через три мне звонок. Звонит Григорий Васильевич Александров, не Григорий Федорович, а Григорий Васильевич, и говорит: «Михаил Ильич, я вас поздравляю. Вам присвоена персональная ставка». Я говорю: «Кем и как?» — «А вот мы были с Иван Григорьевичем в ЦК, докладывали товарищу Маленкову список режиссеров, которым присваивается персональная ставка, это, значит, Эйзенштейн, Пудовкин, Чиаурели и еще несколько фамилий. А дальше Маленков говорит: «А где же Ромм? Имейте в виду, товарищи, что он не только хороший режиссер, но еще и очень умный человек». А Иван Григорьевич говорит: «Да мы его хотели во вторую очередь». Тут Маленков не выдержал и резко так: «Нет. В первую надо».

И получил я неожиданно за это выступление персональную ставку.

Вот как это вдруг обернулось. Но от этого с этим вопросом легче не стало.

## Два рассказа про Сергея Михайловича Эйзенштейна

**Н**аписано про Эйзенштейна много, вероятно, написано будет еще больше. Но, пожалуй, вот того, что я собираюсь рассказать, об нем не напишут.

Поразительный это был человек, очень своеобразный. Какой-то мягкий весь, круглый, уютный, как будто бы без костей чуть-чуть. Садился он всегда в какую-то очень удобную, странную позу. К старости был полноват.

В молодости волосы торчали, так сказать, эксцентрически, дыбом. Такие курчавые.

Всегда улыбался, посмеивался. Первый раз увидел я его у Виноградской. Это тоже была своеобразная пара. Об ней бы стоило рассказать — Виноградская и Шнейдер. Он иногда к ним приходил с Перой Аташевой.

Виноградская и Шнейдер были моими друзьями. Шнейдер был умнейший человек. Ну, Виноградская была талантливая, красивая, актриса-неудачница, сценаристка, злая довольно, очень русская, злая русская. А Шнейдер был добряк. Как-то он сказал: удачно жениться, это все равно, что засунуть руку в мешок с гадюками и вытащить ужа. Вот так.

И однажды увидел я у них Эйзенштейна. Это было время, когда голодали они. У Шнейдера не было работы, Кулешов его предал, Виноградская все старалась написать какой-то сверхсценарий.

И вот вдруг появился у них человек. Я зашел и оробел — Эйзенштейн, оказывается. Ну, первый раз он на меня произвел действительно какое-то странное впечатление. Вот — такой какой-то круглый человек. Тогда же он сказал как-то: «Эх, какой во мне «рыжий» умирает!» Я не понял слово — «рыжий». «Коверный, — пояснил он, — я прирожденный партерный, в цирке, на репризу».

Репризы его, действительно, были поразительные. Сохранились в памяти его остроты про режиссеров. «Рошаль был весь открыт, и струны в нем рыдали». Или про того же Рошалья: «Вулкан, извергающий вату». Про Строеву — повторить не решаюсь, что он сказал. Про Богословского: «Бывает человек-лев, тигр, шакал, гиена, змея, лисица, но этот человек — горжетка». Про одного режиссера сказал: «Универсальная вешалка для искусства».

Все его остроты сохранялись надолго. Про Мачерета он очень обидно сказал: «Мачеретиться строго воспрещается».

Особенно он любил рисовать похабные картинки при дамах. Так вот застал я в Алма-Ате как-то: Люба Дубенская и Кончаловская Наташа от него вылетели как бомба; красные. Он им такое нарисовал, что они не выдержали, в общем, хотя уж многоопытные были дамы.

Рисовал он всегда. Из рисунков его только ничтожную часть можно опубликовать, а большинство непубликуемо. Со всем, никогда не будет опубликовано, это в чистом виде похабель.

Как-то купил я на развале в Ленинграде коллекцию старинных дагерротипов таких: «Первая ночь новобрачной» и еще что-то такое, «Ванна молодой женщины»,— такие деликатные, чуть-чуть фривольные фотографии, серии такие. Он мне повсюду к этой даме пририсовал кавалера, причем молниеносно, в таких позициях, что просто с ума сойти. Я засунул эту коллекцию дагерротипов куда-то, теперь сам потерял, все боюсь, что кто-нибудь ее откопает когда-нибудь.

Ну, говорил я уже, что Эйзенштейн всегда был лукав, всегда был многосмыслен, всегда был ироничен очень, ни к чему не относился серьезно и любил ходить по острию бритвы. Вот две таких истории про Эйзенштейна хочется мне рассказать.

Первую историю про себя он сам мне рассказывал, ну, а второй я был свидетелем.

Так вот, первая история вот такая. Зашел я как-то к нему в году тридцать пятом, вероятно, уже после «Пышки», говорили мы с ним. Был он тогда в очень тяжелом положении, Шумяцкий не давал ему работать. Я говорю ему:

— Что же, Сергей Михайлович, что ж вы так сидите без работы? Невозможно ведь. Пошли бы вы к Шумяцкому, помирились бы с ним. Все-таки Эйзенштейн, пойдет ведь навстречу. Ну, пренебрегите, так сказать, гордостью. Зайдите сами, протяните первый руку, ну, и все будет в порядке, я думаю.

Он мне говорит:

— Так ведь, видите ли, характер у меня неподходящий.

— В каком это смысле?

— Так ведь же,— говорит,— уже пытался. И вот пойду, совсем соберусь лизнуть... войду, объявлю свои намерения, так сказать, и выйдет он из-за стола, и наклонится, и задом повернется, и нагнется. Я уж наклонюсь, чтобы лизнуть, а в последнюю минуту возьму да и укушу за ягодицу. Вот такой характер.



Я смеюсь, говорю:

— Ну, это шутки.

Он говорит:

— Да какие шутки? Вот, расскажу я вам историю. Примерно год, что ли, назад вызывает он меня к себе — сам, заметьте, — я твердо решил: ну, раз вызывает сам Борис Захарович, будем мириться. Пришел, так сказать, с самыми добродетельными намерениями, и он мне говорит: «Что ж, Сергей Михайлович, сидите вы без работы, — совершенно вот то же, что вы мне говорили, — нельзя же так. Давайте отбросим все в сторону. Ну, была «Мексика», ну были ошибки, не будем говорить, кто виноват, давайте работать». Я говорю: «С удовольствием, Борис Захарович, любое ваше задание — буду работать». Правильно все? Правильно. Он мне говорит: «Ну, вот если так, для начала помогли бы вы Грише Александрову, помогли бы вывезти «Веселые ребята». Ну, а я ему отвечаю: «Я не ассенизатор, говно не вывожу». Он проглотил. Я продолжаю стоять с протянутой рукой, говорю: «Дайте мне самостоятельную работу — буду ставить. Буду ставить по вашему указанию». Он мне говорит: «Так вот, может быть, какую-нибудь такую эпопею. Возьмите какое-нибудь классическое русское произведение, и вот, так сказать, экранизируйте. Вот как Петров удачно сделал «Грозу», вот и вам бы что-нибудь классическое». Я говорю: «Я Островского, так сказать, недолюбиваю, я уже ставил «Мудреца», так сказать, нареканий много было, но пожалуй, это предложение мне нравится. Я вам очень благодарен, Борис Захарович».

Он расцветает в улыбке, говорит: «Ну, давайте ваше предложение, что будете экранизировать?» Я говорю: «Есть такой малоизвестный русский классик, Барков его фамилия, Барков. Есть у него грандиозное классическое произведение, «Лука» называется». Я фамилию не добавил, естественно из осторожности, чтобы не обидеть сразу начальство. Он говорит: «Я не читал». Честно сказал. Я говорю: «Что вы, Борис Захарович, это потрясающее произведение. Кстати, оно было запрещено царской цензурой и издавалось в Лейпциге, распространялось подпольно».

Борис Захарович как услышал, что распространялось подпольно, пришел в полный восторг, даже глаза загорелись: подпольная литература, издавалось в Лейпциге, запрещено царской цензурой! Очень, очень хорошо. «Где же можно достать?» — спрашивает он меня. Я ему говорю: «Ну, в Ленинке наверняка есть, да и не в одном издании». Он говорит: «За день прочитаю?» Я ему говорю: «Ну, что вы, Борис

Захарович! Прочитаете за ночь, потому что вы не оторветесь, огромное удовольствие получите, несомненно».

«Ну, что ж,— говорит Шумяцкий,— очень хорошо. Считаю, что мы договорились. Я немедленно выписываю книгу, читаю. Сегодня же ночью я ее прочитаю, завтра приходите, вот мы, так сказать, завтра все тут и решим. Приступайте к работе. Ступайте».

Ну, я ушел от него, пожали мы друг другу руки, вышел я в приемную, и в приемной пустился в присядку. Меня секретарша спрашивает: «Что с вами, Сергей Михайлович?» Я: «Я вашего председателя... употребил».

А Шумяцкий тем временем нажимает звоночек, вызывает секретаршу и дает ей записочку. А на записочке написано: «Барков, «Лука». Достать немедленно в Ленинской публичной библиотеке, будет ставить Эйзенштейн».

Секретарша прочла и чуть тут же в обморок не хлопнулась. Вышла, качаясь, из кабинета. Села, смотрит на записку тупым взором, ничего не понимает. Остальные к ней: «Что с вами, Люда?» Она говорит: «Посмотрите». Подходят секретарши, ахают,— сенсация.

Ну, главная секретарша закрыла записочку рукой, говорит: «Пойду к Чужину, спрошу, что делать?»

Входит к Чужину (это заместитель Шумяцкого) и говорит: «Знаете, что-то с Борис Захаровичем случилось невероятное: вызвал меня и говорит, что вот была у него беседа с Эйзенштейном, что будет Эйзенштейн ставить, и дает мне вот эту записку».

Чужин прочитал, налился кровью, вылупил глаза, говорит: «Что такое? Да нет, его рука. Что он, здоров?» Она говорит: «Здоров, Сергей Михайлович у него был». — «А как вышел Эйзенштейн?» Та говорит: «Вот вышел, и пустился в пляс и говорит: я вашего председателя, простите, употребил». (Хотя, между нами говоря, Сергей Михайлович выразился круче.)

Чужин говорит: «Ах, мерзавец! Ну, подождите, мы обсудим этот вопрос. Обсудим. Записочку оставьте у меня».

Оставил он у себя записочку, секретарша вернулась, а Борис Захарович подождал так минут двадцать и звонит: «Вы в Ленинке справились, есть книга?»

Секретарша собралась с духом и говорит ему: «Ищут, ищут, Борис Захарович».

«А, ну ладно, я подожду, но скажите, чтобы сегодня, до конца дня, мне непременно нужно. Вы сказали, что это Шумяцкий спрашивает?» — «Сказала». — «Хорошо».

Ну, вот так, проходит полчаса — опять Шумяцкий звонит.

Еще полчаса, еще полчаса, еще полчаса.

А заместители собрались в другом кабинете, смотрят на записочку, совещаются: не знают, что делать. Кто пойдет к Шумяцкому? Как ему изъяснить, что такое «Лука», и как фамилия Луки, и кто такой Барков, и что это за поэма знаменитая? И что это подпольная литература несколько в ином смысле, так сказать, не в революционном, а в порнографическом.

Ну, пока они это обсуждали, Шумяцкий постепенно накалялся, так сказать, до белого каления. Секретарша начинает плакать. Бежит к заместителям и говорит: «Ну спасите меня! Он же меня уволит, в конце концов, ведь он же кричит, топает ногами! Я вас умоляю, я не знаю, что ему отвечать! Ну, я просто не знаю! Товарищи, спасите!»

Собрались все заместители вместе, вошли к Шумяцкому в кабинет — гуськом, торжественные и, так сказать, похоронные.

— Что такое?

— Беда случилась, Борис Захарович, неприятность, — говорит первый заместитель и кладет на стол записочку. — Эйзенштейн с вами поступил как провокатор. Видите ли, Борис Захарович, это произведение непристойное, более того — порнографическое. Так сказать, распространялось-то оно подпольно, но именно по этой причине. Полная фамилия героя — такая-то. Первые строки такие-то.

И наизусть один из заместителей процитировал Шумяцкому два восьмистишия из барковского «Луки».

Шумяцкий налился кровью, побагровел. Ну, думают, сейчас ему плохо будет. Наконец он негромко говорит:

— Машину.

Уложил портфель, пошел вниз железной походкой, сел в машину:

— В ЦК.

Доехал до ЦК, а из машины не вылез. Посидел, подумал — «Назад!»

В самом деле, что ему в ЦК-то докладывать?

Приехал назад, остановился около своего дома в Гнезниковском переулке, у знаменитого. Посидел в машине — «В ЦК!»

Приехал в ЦК, вышел из машины, вошел в подъезд. Дошел до какого-то кабинета, повернулся, вышел, сел в машину — «Назад!»

Вернулся назад, собрал немедленно всю коллегия, всех заместителей и говорит: «Никому докладывать не будем. Останется между нами, все хранить, не распространяться. Вот

так, не распространяться ни в коем случае. Я с этим негодяем счеты сведу. Я вас предупреждаю, предупреждаю всех».

— Вот, видите, поступил-то ведь я по вашему совету: пошел мириться. И позицию заняли подходящую — и он, и я. А вот... укусил! Как же мне теперь к нему придти? Ну как? Он ведь не примет протянутой руки. Он подумает, что в руке какой-нибудь гвоздь или что-нибудь в этом роде. Так что, Михаил Ильич, мириться никак не могу, не выйдет.

Ну, посмеялись мы с ним. Однако ему, в общем-то, было не до смеха, поплатился он за это довольно жестоко на «Бежином луге». Да и дальше, в течение всей своей жизни.

Ну-с, вот это первая история. А второй истории был я просто непосредственным свидетелем.

Было это уже после войны. В сорок шестом, по-моему, году, да, в сорок шестом, или в конце сорок пятого года по распоряжению, персональному распоряжению Сталина, был назначен Большой художественный совет при Центральном Комитете партии, который должен был обсуждать все выходящие картины, все сценарии, утверждать актерские пробы, в общем, ведать делами кинематографии.

В худсовет назначены были режиссеры выдающиеся, так сказать: Эйзенштейн, Пудовкин, братья Васильевы. И я был, в частности, членом худсовета. Юткевич. Ну, разные другие личности, в том числе старейший художник кинематографии Владимир Евгеньевич Егоров, который когда-то еще во МХАТе оформлял «Синюю птицу». И два генерала для идейности: генерал-майор Таленский и генерал-майор Галактионов — генералы-историки. Ну, несколько писателей: Сурков, Симонов. Критики, там: Щербина. В общем, очень пышное собрание, и в высшей степени достойное. На каждое заседание худсовета являлись представители ЦК, МК, представители газет «Культура и жизнь», «Известия», «Правда» и т. д. и т. д. Все происходило с большой помпой. А председательствовал Большаков в этом художественном совете.

Тут я должен два слова, кстати, сказать про Владимира Евгеньевича Егорова. Это был очень своеобразный член худсовета, хотя это и не относится к Эйзенштейну, а только частично, так сказать, задевает эту историю.

Владимир Евгеньевич Егоров был большой чудак или притворялся чудачком. Генералов этих он называл не иначе, как «ваше превосходительство». И вот, в частности, однажды у него вышел с этими генералами спор. Вообще, генералы

часто на художественном совете попадали в довольно тяжкое положение.

Посмотрели только что картину «Сильва». Сильву играла актриса Смирнова. Актриса не блестящая, попала она на эту роль случайно. Картина была поставлена Ивановским, а художником был Егоров. А Смирнова попала так: в сорок пятом году в Берлине ехал Жуков на банкет Эйзенхауэра, а у Эйзенхауэра была хорошенькая секретарша военная, ужасно нравилась Жукову. Ну, и Жуков сказал: «Достать мне какую-нибудь бабу, чтобы со мной была баба в военной форме». Ну, и никого не было подходящего в Берлине. Достали эту самую Смирнову, она поехала с Жуковым к Эйзенхауэру. Жуков, так сказать, в пьяном виде, когда возлияния уже стали слишком обильны, снял с груди орден Красной Звезды и самолично нацепил на прелестную грудь секретарши Эйзенхауэра. Тогда Эйзенхауэр снял с себя какой-то орден и нацепил на грудь Смирновой. Это оказался высший орден американской армии. Все, вплоть до генерала, должны были перед ней стоять смиренно. Она сразу попала в такое заметное положение. (Холодная война еще не началась.) И вот ее взяли на Сильву.

«Сильва» прошла почти одновременно с картиной «Аршин мал алан», о которой будет рассказ, а во время обсуждения «Сильвы» генералы, оба, обрушились на Смирнову, говорят: «Ну, что же это такое? Какая же это Сильва? Ведь Сильва — это что? Это «частица черта в нас заключена подчас», и «сила женских чар будит в сердцах пожар». А это не Сильва. В ней и «частицы черта» нет, и «пожар она не будит», — и прочее.

Егоров встал и говорит:

— Ваши превосходительства, я с вами согласен, это, конечно, не Сильва. Ведь мы, ваши превосходительства, этих сильв перевидали больше, чем у нас с вами волос на голове. Но ведь где взять сейчас настоящую Сильву? Ведь прекратилась их фабрикация сорок лет тому назад. Не выпускают сильв. Бывало, идешь по Тверской, сильвы так и идут, так и идут навстречу — какую хочешь выбирай сильву. А ныне что? Еще старую Сильву, может быть, найдешь. А молодых-то где взять? Где взять молодую Сильву? Ваши превосходительства, вы вхожи в правительство, встречаетесь, наверно, с товарищем Сталиным, походатайствовали бы, чтобы для кинематографа зарядили производство сильв, ну немножечко, штук хоть по десять в год.

Вот таким был этот самый Владимир Евгеньевич Егоров. Он вносил в заседания худсовета необходимую остроту.

Но... Как вы сейчас увидите, и Эйзенштейн вносил.

Вот, примерно, на этом заседании, по поводу «Сильвы», и было. Пришла картина «Аршин мал алан». И поручено было комиссии ознакомиться предварительно с картиной. А в комиссию вошли оба генерала, Эйзенштейн, кто-то еще, Пудовкин, наверное, Пудовкин, да, кажется, Юткевич. Кто-то из операторов, может быть, покойник Тиссэ, а председателем комиссии назначили меня. И предложено нам было посмотреть «Аршин мал алан» и к следующему заседанию доложить.

Ну-с, собрались мы вечером, показали нам картину. Картина, естественно, довольно плохая. Потом пошли наверх, в маленькую комнатку, обсуждать. Ну, я говорю:

— Что, товарищи, не будем мы тратить время на эту ерунду, в общем, сейчас не будем сидеть, обсуждать, говорить. Доверьтесь мне. Я, так сказать, доложу, что картина посредственная. Запрещать ее не за что, восторгаться нечем, радости никакой от нее нету. Плохая картина, но, вероятно, выйдет на экран, пусть себе выходит.

Все как будто бы со мной согласились, но Сергей Михайлович говорит:

— Нет, я не согласен. Это субъективная точка зрения. Это вкусовщина, Михаил Ильич,— говорит и посмеивается. Я говорю:

— Ну, что, неужели вам понравилась картина?

Он говорит:

— А как же так? Разве можно так судить: понравилась — не понравилась; мы — ответственная комиссия, ответственной худсовета. Мы должны подходить к картине, так сказать, объективно и с научными критериями.

Я говорю:

— С какими научными критериями подходить к этой картине?

Сергей Михайлович говорит:

— А есть только один критерий: мы должны определить, есть ли в этой картине стилиевой замысел, есть ли в ней единство стиля, и в выполнении этого замысла был ли художник последовательным. Если мы обнаружим в картине стилиевое единство, очевидно, это явление искусства. А плохое оно или хорошее, об этом судить надо позже, через много лет. А сейчас мы судить права не имеем.

Я смотрю на Сергея Михайловича, говорю:

— Вы что, серьезно?!

Он говорит:

— Серьезно.

Я говорю:

— Ну, если серьезно, то, простите меня, какой же единый стиль вы находите в этой картине?

Он говорит:

— А я вам сейчас определю. Я нахожу в этой картине строго проведенную линию и единое стилевое решение. Это стиль, с вашего разрешения, парижской порнографической открытки в бакинском издании. Вот так. Правда, в бакинском издании. Но ведь это национальное искусство, естественно, что издание бакинское,— он говорит.— И я вам могу это доказать. Единственный недостаток, который я нахожу в этой картине, это то, что в ней наблюдается излишество в костюмах. Представьте себе на секунду, Михаил Ильич, что мы снимем со всех героев и с героини в основном — с основных действующих лиц — штаны и вообще нижнюю часть одежды,— вот, что получится?

Берет стопку бумаги, которая положена для комиссии, и начинает молниеносно, на память, рисовать кадр за кадром «Аршин мал алана», но без штанов. Причем рисует такую дику похабель. Совершенно те же композиции, которые мы видели в картине, но только они превратились во что-то невероятное. Причем так как герой ходит в смокинге, в галстук бабочкой и в барашковой шапке, то без штанов это производит невероятное впечатление. Рисует эти волосатые ноги и что выделяет этот герой.

Мы сидим, мы умираем со смеху буквально.

Нарисовал от так штук пятнадцать—двадцать отдельных кадров, быстрых таких «кроков», «эссе»,— кто разобрал их на память, кто как. Я говорю:

— Ну ладно, посмеялись, спасибо, все хорошо. И так, разрешите, я завтра доложу, что картина неважная.

Он говорит:

— Позвольте, я же вам доказал, напротив того, что картина эта — серьезное явление искусства, повторяю, что в этом стиле — бакинской порнографической открытки — это, в общем, новое явление. Это почти открытие.

Я говорю:

— Сергей Михайлович, ну довольно шутить, одиннадцатый час.

Он говорит:

— Нет, уж раз так, раз мы уполномочены вынести ответственное решение, тогда я остаюсь при особом мнении, прошу записать его в протокол.

Ну, я, естественно, в протокол его особое мнение записывать не стал. Мы разошлись, посмеиваясь. Ну, а дня

через три собрался Большой худсовет в присутствии, так сказать, наблюдателей ответственных и т. д. и т. д. Я докладываю: так, мол, и так, комиссия пришла к такому-то выводу. Ну, и говорю все это. И вдруг, когда я кончил, Эйзенштейн говорит:

— А где мое особое мнение?

Я говорю:

— Какое особое мнение?

— Простите, Михаил Ильич, я просил записать мое особое мнение, а вы почему-то его не записали и не докладываете. Это нехорошо, нехорошо.

Большаков насторожился и говорит:

— Какое особое мнение?

— Да вот,— говорит Эйзенштейн,— у меня было особое мнение. Я не согласился с председателем комиссии, я высоко оценил картину, и я просил бы Михаила Ильича это особое мнение доложить.

Большаков говорит:

— Вот, знаете, мне ведь тоже понравилась картина, что же вы, Михаил Ильич, что ж вы не докладываете? Докладывайте уж.

Тогда я говорю:

— Нет уж, пусть тогда Сергей Михайлович докладывает свое особое мнение.

Смотрю, все члены комиссии на своих местах начинают ерзать. Такое впечатление, что генералы сейчас под стулья полезут. Ну, а Сергей Михайлович встает и, нисколько не смущаясь, начинает излагать свое особое мнение:

— Видите ли, Михаил Ильич априорно и очень пристрастно, вкусово отнесся к картине. Я сказал, что единственным признаком искусства является стилевое единство. Я нашел в этой картине стилевое единство и, хотя у меня было мало времени, точно, по моему мнению, определил стиль этой картины. Ну, здесь не место и не время излагать какие-то теоретические глубокие домыслы, я не буду характеризовать этот стиль, но я дал комиссии характеристику, даже нарисовал в доказательство ряд эскизов, «кроков», кадров; комиссия со мною согласилась. Во всяком случае, я не слышал никаких возражений, а почему-то вот здесь не доложено мое особое мнение. Я протестую.

Говорит он совершенно серьезно. Я не знаю, что и делать. Вот, я думаю, что сейчас, сейчас он что-нибудь брякнет, будет скандал.

Однако Большаков ничего не понимает. Все слушают этот спор с недоумением.



Большаков говорит:

— Знаете, я тоже согласен с Сергей Михайловичем, стиль есть, стиль есть, есть стиль. Почему же вы так, Михаил Ильич?

И Сергей Михайлович продолжает между тем:

— Я, правда, Иван Григорьевич, нашел недочет в картине. Я считаю, что в ней есть определенное излишество в костюмах.

Большаков говорит:

— Я говорил, я это говорил, еще когда смета утверждалась, что есть излишества в костюмах. Вот видите, товарищи,— обращается он к авторам картины,— и Сергей Михайлович Эйзенштейн поддерживает меня, что есть излишества в костюмах. В костюмах излишества — вот так. И большое излишество вы нашли?

— Довольно значительное. И я это тоже подробно комиссии изложил, и опять же Михаил Ильич почему-то не изложил и эту часть моего выступления.

Тогда встает один из режиссеров картины, Тахмасиб, и говорит:

— Простите, я просил бы, чтобы Сергей Михайлович, к которому мы относимся с величайшим почтением, немножко подробнее объяснил бы нам: какое излишество в костюмах, в каких именно костюмах, где он нашел излишество. Какие костюмы лишние, что лишнее в костюмах?

И тогда Сергей Михайлович коротко и ясно говорит:

— Любая половина! — и делает в воздухе рукою жест, как бы отсекая нижнюю часть костюма долой.

Тахмасиб говорит:

— Я не понял.

Большаков говорит:

— Ну, это вы уточните в рабочем порядке. Итак, мы выносим такое решение, что комиссия считает, что картину можно выпускать на экран, так сказать, дает ей посредственную оценку, при особом мнении Сергея Михайловича Эйзенштейна, который оценил картину как... как... как хорошую, как хорошую оценил.

— Да, безусловно,— говорит Сергей Михайлович.

— Вы это запишите сами.

— Запишу,— говорит Сергей Михайлович.

Я оглянулся, поглядел на членов комиссии,— не могу передать вам, что на их лицах было написано. Вот то самое, что должны изображать актеры в финальной сцене «Ревизора», когда они замерли в самых неестественных позициях. Вот это самое выражение было на лицах. Они как будто

бы оказались над разверстой пропастью: вот сейчас оборвется.

Так не оборвалось же. Так и кончилось. Так и пошел протокол в ЦК, персонально к Сталину, с особым мнением Эйзенштейна по поводу картины «Аршин мал алан».

Вот какой был человек Сергей Михайлович. Любил он крутые тропиночки. Но, к сожалению, не всегда судьба проносила его.

## Как меня предавали суду чести

**Н**у, что такое суд чести, мы сейчас уже забыли. Был такой случай в сорок седьмом году: предали суду чести Роскина и Ключеву, двух профессоров, которые якобы изобрели средство против рака и якобы продали его американцам за «вечную ручку». Потом выяснилось, что и не продавали они этого средства, и средства не было, реабилитировали их, но жизнь их была поломана.

Единственный человек, который извлек пользу из этого суда чести, был Александр Петрович Штейн, он написал сценарий «Суд чести», Абрам Матвеевич Роом его поставил. А хуже всех пострадал министр здравоохранения, который вообще был направлен в лагеря и восстановлен только спустя много лет.

Но вот тогда решили организовать суды чести по всем учреждениям. Впоследствии они были отменены. Так второй суд чести и не состоялся, но в первый момент казалось, что это такое грандиозное мероприятие новое и за всякие моральные преступления будут суды чести.

А я в это время как раз, когда эти суды чести организовывались повсюду, снимал пробы к кинокартине «Русский вопрос». История этой картины тоже небезынтересна.

Вообще-то говоря, возникла она совершенно неожиданно. В начале года утверждался тематический план, и по ошибке вписал Большаков против моей фамилии картину об академике Павлове. Дело в том, что я консультировал один из сценариев про академика Павлова Ивана Петровича, а Большаков решил, что я буду режиссером.

Сталин подписал тематический план. Большаков меня вызвал и сказал: «Вот, будете ставить «Академика Павлова», поздравляю».

Я говорю:

— Я и не собирался ставить «Академика Павлова». Я очень люблю собак, жалею их, сверлить в них дырочки мне противно, подвешивать их — я не могу, просто смотреть не смогу, и вообще, я только консультировал сценарий.

Он говорит:

— То есть как? Уже подписан тематический план. Вот ви-

дите, подписан. Видите, чья подпись. Подпись: председатель Совета Министров, товарищ Сталин. А вы вот, видите...

Я говорю:

— Не буду ставить «Павлова».

Ну, тут поднялось такое, не могу вам даже передать. Специальные совещания какие-то, коллегии какие-то, вызывает меня Калатозов (а он был тогда замминистра), приходит ряд режиссеров туда тоже, и вот опять встает вопрос об «Академике Павлове». И тут я говорю:

— Михаил Константинович, ведь есть простейший выход: по-моему, Абрам Матвеевич Роом мечтает поставить картину об академике Павлове. Всего одна буква разницы, не заметят там.

Все пришли в полный восторг.

— Правильно, правильно! Всего одна буква разницы!

Ну, он с этим предложением пошел к Большакову. Большаков из себя вышел, стал красный, говорят, как свекла.

— Вы что думаете, товарищ Сталин не разбирается, где Роом, а где Ром-м? Очень даже хорошо разбирается. Это оставьте. Надо заставить Ромма ставить, настоящего Ромма ставить, а не Роома. Вот так.

Роому не дали, Роом впоследствии стал ставить «Суд чести», «Павлова» в конце концов передали Рошалю, а со мной происходили вот все эти неприятности. Однажды ночью ко мне позвонил Калатозов и говорит:

— Срочно приезжайте ко мне домой.

Приехал я к нему среди ночи. Что такое? На субботу назначено заседание, будет Большаков, все заместители, вам будет еще раз предложено ставить «Академика Павлова», вы, конечно, откажетесь, и тогда пойдет доклад в ЦК с предложением на пять лет лишить вас права постановок — в назидание прочим.

Я говорю:

— Что же мне делать?

Калатозов говорит:

— По-моему, надо заболеть.

Ну, я так и сделал. Назавтра я сказался больным. В субботу меня вызывает Большаков, а я болен. Мне присылают врача. Ну, я лежу в постели, дома.

В течении полутора месяцев я не выходил из комнаты, и за эти полтора месяца, по совету Калатозова и еще другого зама — Кузакова (очень хороший парень был Кузаков, заместитель Большакова), по их совету срочно писал совсем другой сценарий. Когда будет положен сценарий, тогда будет труднее со мной расправляться.

Полтора месяца я не выходил даже во двор. Раза три в неделю меня заходили проведать — то тот, то другой, чтобы посмотреть, болен я действительно или не болен, но поймать меня не могли.

Написал я сценарий — как раз «Русский вопрос», по пьесе Симонова. Позвонил Кузакову. Кузаков говорит:

— Как ваше здоровье?

Я говорю:

— Уже поправляюсь.

Он мне говорит:

— Пришлите.

Я ему прислал сценарий, он мне его утвердил. И все. Начал я «Русский вопрос», диверсия Большакова не состоялась.

И вот делаю я пробы «Русского вопроса», и как раз в это время и прошел суд чести над Роскиным и Ключевой.

Однажды вечером вся съемочная группа была в павильоне, снимали кого-то из актеров, а второй режиссер мой — Виктор-Алексеев — поехал на общегородское собрание кинематографистов, посвященное как раз организации суда чести.

Приезжает оттуда часов в десять, входит в павильон зеленый, отзывает меня тихо в сторону и говорит:

— Михаил Ильич, только что выступал Большаков, объявил состав суда чести. Там будет Козлов, профессор, Пудовкин, еще кто-то судьями, а первое дело будут разбирать ваше — дело о низкопоклонских письмах Михаила Ромма к белоэмигранту Михаилу Чехову. А вторым делом будет дело какого-то оператора, который выменял у пленного немца золотое кольцо на буханку хлеба.

Я говорю:

— Не может быть!

— Да нет, говорит, я сам слышал: дело о низкопоклонском письме Михаила Ромма к белоэмигранту Михаилу Чехову.

Это знаменитый актер Михаил Александрович Чехов, действительно эмигрировавший году в двадцать девятом или тридцатом, когда был расформирован Второй МХАТ. Он уехал за границу, остался там и работал в Голивуде.

Году в сорок пятом действительно состоялась своеобразная переписка. Он написал нам письмо по случаю показа в Америке первой серии «Ивана Грозного», критиковал метод работы Эйзенштейна с актером и писал, что, дорогие друзья, мы ждем именно от вас настоящего искусства, здесь у нас капитализм, одни торгаши и т. д. и т. п., а вот эта картина — и прочее, прочее — она нам очень не понравилась.

Письмо Чехова было опубликовано в журнале ВОКСа.

Такой был «Бюллетень ВОКСа». И вскорости позвонил мне Кеменов, председатель тогдашний ВОКСа, и сказал, что вот, Михаил Ильич, надо ответить Чехову. Мы посоветовались с Эйзенштейном, он просил, чтобы на это письмо, на критику «Ивана Грозного», ответили бы вы. И кстати, неплохо было бы в конце письма, так сказать, намекнуть Чехову, что неплохо бы ему вернуться домой, что мы его ждем или что-то в этом роде, потому что он сейчас оказал нам большие услуги во время войны. Вообще, он хочет вернуться, как Вертинский, как Куприн и другие, вот хорошо было бы намекнуть, что мы его примем, так вежливо написать ему. И поскольку он там обращается «дорогие друзья», и к нему надо обратиться «дорогой Михаил Александрович».

Я говорю:

— Ну почему же именно я?

— Да вот так вот, Сергей Михайлович просил.

Назавтра позвонил мне Пудовкин, тоже присоединился к этой просьбе. Я справился у Эйзенштейна, Эйзенштейн подтвердил, что он просит меня написать это письмо. Я действительно написал его, причем позвонил Кеменову и сказал, что вот там вся теоретическая часть, критика, ответ на критику, — это все я беру на себя, а вот заключительные фразы, дипломатические, с приглашением, — я написал ряд вариантов, потому что не очень знаю, как же это, в общем, нужно писать, как это пишутся такие вещи, поэтому я там написал и что мы все вас ждем, и не забыли, с одной стороны, с другой стороны — еще какие-то слова, — вы выберите лучший вариант и отправьте.

Кеменов действительно выбрал один из вариантов этого заключения и отправил его. В «Бюллетене ВОКСа» по ошибке сотрудницы Елизаветы Михайловны Смирновой было напечатано это письмо со всеми любезными вариантами финала. Было это в сорок пятом году, еще не началась холодная война. На мое горе, такой профессор Гридасов раскопал это письмо с ответом и прочел лекцию во ВГИКе под названием «Творческая переключка через океан», расхваливая как меня, так и Чехова. А кто-то из студентов сообщил о сем власть поддерживающим, а это дошло до Большакова.

Вот Большаков и решил предать меня суду чести.

Вот так это было.

Ну, я в тот же вечер звоню Большакову. Мне отвечает секретарша:

— Иван Григорьевич занят, говорить с вами не может.

Я звоню его заместителю, Саконтикову. Ну, о нем будет отдельный разговор. Саконтиков — он немножко заика, в

золотых очках, с холодным взглядом человек. Он мне отвечает:

— Товарищ Ромм, вы знаете меру содеянного вами и отвечать будете перед судом чести, который определит меру вашей вины как режиссера, члена партии и гражданина советского общества. А больше ничего добавить не могу. Суд чести решит вашу судьбу.

Вот так.

Пришел я домой, думаю — вот еще. Рассказал Леле это дело. Ну, всеобщее волнение началось. Мне звонки, всевозможные советы — как быть, что делать? Я поскакал в ВОКС, к этой самой Смирновой, добывать копию письма и чтобы она подтвердила, что в бюллетене по ошибке напечатан не тот вариант, который пошел к Чехову, с одной любезной фразой в конце, а вариант, в котором десять любезных фраз в конце — из-за них-то главным образом мне и влетело.

Елизавета Михайловна сидит и плачет. Она с работы снята. Я хотел к Кеменову пойти — Кеменов уже с работы снят. Она оказалась мужественной, хорошей женщиной, написала мне такое заявление — подтвердила правду.

А тут пошли собрания. И на «Мосфильме» было собрание партийное, с активом, и в Студии киноактера, еще где-то. И каждый раз мне приходилось сидеть на трибуне, рядом с президиумом, давать объяснения, как я дошел до жизни такой и как это я написал письмо белоэмигранту Чехову, как это получилось, как Кеменов давал мне поручение. И каждый раз мне говорили, что как же это вы, Михаил Ильич, да как же это случилось, да как это вы написали? Вы ж должны были понимать, Чехов вот не вернулся, вы его приглашали и т. д. и т. п.

С каждым собранием делалось все хуже. Люди, правда, здоровались со мной, но так, опустивши глаза. А иные старались пробежать мимо; стал создаваться вокруг нас вакуум. А если и говорили, то оглянувшись, нет ли кого-нибудь рядом? Тогда сочувствовали, трясли руку и убегали.

И вот этот период был, пожалуй, самый тяжкий, потому что все ждал я, когда же наконец состоится партком, на котором будет вынесено решение о предании суду чести, потому что судам чести предавали парткомы. Но партком все как-то не назначался, тянулось все. А на каждом собрании часа три приходилось сидеть, и мучительно шло время. Один выступал, другой выступал, третий выступал. И все нужно было слушать, слушать, слушать, слушать... слушать.

А утром снова идти на «Мосфильм» и продолжать пробы к «Русскому вопросу». И все мне советовали потихоньку в уголках: «Михаил Ильич, вы признайте вину. Вы признайте

ее, признайте. Пообширнее, так сказать, поискреннее. Вы, так сказать, произнесите речь».

Я говорил:

— Да какую вину? Мне ж Кеменов давал поручение.

— Михаил Ильич, признайте вину, признайте — легче будет.

Вот так тянулось это дело, и наконец состоялся партком «Мосфильма». Здесь было очень немного народу, только члены парткома, да еще Пудовкин и Е. М. Смирнова.

Единственный вопрос — письмо Михаила Ильича Ромма, члена партии, к белоэмигранту Чехову.

Ну, я рассказал, как все было, рассказал, как мне звонил Кеменов, как мне дал поручение. Сказал, что я принял это поручение как дипломатическое, поверил Кеменову. Написал это письмо Чехову. Но по ошибке в бюллетене напечатана не точная копия того, что отправлено, а вот такая странная цидуля с множеством любезных фраз в конце: и мы вас помним, и мы вас не забыли, и вы возвращайтесь, и мы вас ждем и т. д. и т. п. И вы великолепный актер, и Москва помнит Михаила Чехова. А пошла только одна фраза.

Кончил я все эти объяснения свои. Встает неожиданно Пудовкин, который присутствовал, и говорит:

— Слушай, Миша, как можешь ты,— и показывает руками, разводит их в стороны на метр,— ты, всемирно известный человек, спрятаться за Кеменова? — И двумя пальцами показывает маленькую-маленькую величину. И выходит, я — гигант — пытаюсь спрятаться за горошиной. — Ты, Ромм, прячешься за Кеменовым.

Я говорю:

— Помилуй бог, Всеволод, что ты говоришь?! Ведь «Бюллетень ВОКСа» выходит под твоей редакцией, ты же звонил!

Пудовкин несколько оторопел, а потом говорит:

— Да, я звонил, я признал свою ошибку. Я был в ЦК. И ты должен признать. Тут дело принципиальное. Неважно, что там будет — суд чести, не суд чести, — важно, чтобы ты осознал, чтобы ты, так сказать, понял.

Я говорю:

— Хорошее дело — тебе осознать: ты — член суда чести. Или мне осознать: я — подсудимый.

Он говорит:

— Принципиально тут разницы нет.

Надо вам сказать, что Пудовкин, в общем-то, был хороший человек. Он был как ребенок. Ему нравились всевозможные торжества, праздники, торжественные заседания. Он с наслаждением сам себя подвергал критике, бил себя кулаком в



грудь. Ему представлялся уже, очевидно, суд чести: он сидит за столом, покрытым сукном, и произносит какие-то высокие слова.

Он не был злодеем вовсе, нет-нет, но просто он не понимал, каково мне. Он видел только, что будет большое торжественное мероприятие и ему, Пудовкину, в этом большом торжественном партийном мероприятии предстоит играть довольно заметную, значительную роль.

Ну вот.

Подождал я, пока кончились все речи, выслушал. Ну, в общем, все сводится к тому: передавать дело в Комитет, а там уж пусть решают. Впрочем, тогда уже было Министерство, а не Комитет.

Стали все расходиться. Довольно угрюмо.

Иду я по двору, думаю, что же делать. Вдруг нагоняет меня Пудовкин и так весело начинает:

— Слушай, Миша, я тебе...

Я говорю:

— Постой. Я продумываю заявление, которое я сейчас же подам в партком Министерства. Вот такое это будет заявление: «Я, Ромм Михаил Ильич, член партии с такого-то года, признаю себя виновным в том, что принял от граждан Кеменова и Пудовкина антисоветское поручение написать письмо белоэмигранту Чехову».

Пудовкин подпрыгивает на месте, говорит:

— Ты что, ты что... ты что...

Я говорю:

— Постой-постой, выслушай до конца, это важно для тебя. — И продолжаю: — Являясь тупым орудием в руках граждан Кеменова и Пудовкина, я, забыв о своем партийном и гражданском долге, выполнил это поручение. Не находя себе никаких оправданий, я только заверяю партию в том, что если впредь граждане Кеменов и Пудовкин, вместе или по отдельности, попытаются дать мне какое бы то ни было поручение подобного рода, я немедленно доведу это до сведения соответствующих органов». Это заявление будет в Комитете через полчаса.

Пудовкин:

— Ты что?!

Я говорю:

— Не кричи. Ты думаешь, что будешь сидеть за красным столом, а я на скамье подсудимых? Нет, брат, мы рядом будем сидеть на скамеечке. Вот и все. Рядом.

Повернулся и пошел. А Пудовкин поскакал в Комитет к Большакову и говорит:

— Вот, вот-вот, такую штуку мне сказал Ромм.

Большаков ему:

— А вы что, подписали этот бюллетень?

Пудовкин говорит:

— Подписал.

— Вы просто дурак! — говорит Большаков. — Просто неумный человек, вот и все. Неумный человек. Как же вы сделали такое? Двух народных артистов сразу предавать суду чести! Вы что, в своем уме, в своем уме?!

Ну, и так суд чести отменился. Но тянулось это дело недели две и стоило, конечно, немало нервов. Немало нервов.

Но вот прошли эти две недели. Суд чести отменился, вообще больше не состоялось судов чести. В ЦК Большакову сказали:

— Чего вы там затеяли глупости? Не надо.

В общем, сидим мы как-то, обедаем, уже успокоившись. Звонок. Открываю я дверь: батюшки, Пудовкин!

Ну, входит Пудовкин. Я ему:

— Всеволод, ты что это?

Он удивился, кашлянул, потом говорит:

— Миша, понимаешь, какое дело: нельзя ли у тебя пописать? Я тут к одной девочке собрался, в вашем доме она живет. Как-то пописать не удалось, а у нее неудобно будет попросить. Так вот, не можешь ли ты...

Я говорю:

— Пожалуйста, вот уборная, иди, отливай.

Пошел он в уборную. Вышел, вымыл руки. Выходит, топчетя. Я говорю:

— Ну что еще?

Он заглядывает в столовую, говорит:

— Обедаете?

— Обедаем.

— Батюшки, а у вас суповое мясо?

— Суповое мясо.

— Миша, я так люблю суповое мясо! Здравствуйте, Лелечка! Я так люблю суповое мясо, а дома мне вот не дают супового мяса.

Леля посмотрела на него, усмехнулась, говорит:

— Ну, садитесь, ешьте суповое мясо.

Поел он у нас супового мяса.

Помирились мы с ним. Так, простил я ему все. В общем-то, ведь он был хороший человек. Он был как ребенок, а в каждом ребенке может проскользнуть что-то... ну, я бы даже не сказал — гадкое, но какое-то непонимание, что ли, черт его знает. Увлечется чем-нибудь и уже ничего кругом не видит. Вот так

увлекся он судом чести и думал: большое партийное мероприятие. Это же суд чести, а не суд. Он же выносит чисто моральный приговор, а не какой-то другой.

Для нас с Лелей этот период был в какой-то мере переломным. До этого суда чести у нас бывало много народу. Всегда толпились приятели, товарищи, друзья по работе, сверстники мои и ее. А потом как-то охладилась отношения. Не могли мы простить этих опущенных глаз, того, что люди пробегали мимо, того, что никто-никто в эти страшные дни суда чести... почти никто, я бы сказал, не отважился поддержать нас по-настоящему. И как это ни странно, с Пудовкиным отношения сохранились. Я даже помогал ему в сценарии каком-то. Встречались мы иногда, всегда очень мило, очень хорошо. На него как-то не сердились мы. А с другими хуже. Стали мы более одинокими. С каждым годом все больше, больше, больше... Одиночество стало окружать нас.

## Как показывали «Ленин в Октябре» в 40-х годах

Случилось это после войны, года через три или через четыре, в канун ленинских дней. Был я тогда с Большаковым в ссоре, не помню уж почему. Ну и вот, в канун ленинских дней — мне звонок. Час ночи.

— Михаил Ильич, так вот, приезжайте сейчас в Комитет. Очень важное дело.

Я говорю:

— Как сейчас? У меня машины нет.

— Мы уже за вами выслали.

Ну, думаю, раз «Михаил Ильич» — значит, наверное, все в порядке, что-нибудь хорошее, потому что, когда плохо, он меня «товарищ Ромм» называл. Поехал.

Приезжаю в знаменитый Гнездииковский переулок. Поднимаюсь. Из просмотрового зала — знакомые голоса. Что такое? Крутят «Ленин в Октябре». В чем дело? Кузаков смотрит.

— Вы пройдите к Ивану Григорьевичу, он вас ждет.

Прохожу к Большакову. Тот возбужден, в радостном настроении, шагает по кабинету красный, как помидор.

— Вот, знаете, товарищ Ромм, опять, значит, кино у нас выходит на хорошее место. Придется завтра приехать. Тут вот Храпченко Михаил Борисыч был, звонил, значит, товарищу Сталину, — «товарищ Сталин» он всегда произносил в пониженном тоне. — Докладывал, значит, программу завтрашнего концерта. А товарищ Сталин ему говорит: «Что ж, опять Маяковский, опять «Пламя Парижа», а поближе к ленинской тематике, а? Ничего нет?» — «Нет...» Ну, значит, опять придется кино. Значит, одно отделение концерта заменить кино. Вот, вот, подумайте, какую-нибудь картину ленинскую, значит, из ваших. Значит, «Ленин в Октябре» сократить до сорока минут.

Я говорю:

— Иван Григорьевич, «Ленин в Октябре» никак сократить невозможно. Просто немислимо. Там нет такого эпизода. Вот, пожалуй, «Ленин в 1918 году», ежели покушение взять, части две начала, ну и финал, так вроде получится четыре части на сорок минут.

— Ну, ваше дело. Тут, знаете, что забавно? Товарищ Сталин его, Храпченко, спрашивает, значит: «А вы знаете, кто

поставил «Ленин в Октябре»?» А Храпченко мне потом рассказывает: «А я и забыл. Ну, брякнул «Ромм», думаю, а вдруг не Ромм? Что же делать? Нет, оказалось, верно, Ромм. Вот так».

Ну, я за ночь сократил «Ленин в 1918 году», вырезал четыре части. Только удивился: в начале моей фамилии нет, идет прямо так: вторые режиссеры Васильев и Аронов. Что такое? А куда вообще девалось все остальное? А потом вспомнил: я-то стоял вместе с Каплером в одной надписи. Каплера вырезали и меня вырезали.

Я говорю Большакову:

— Меня там нет.

— Как, нет?

— Вот да, так вот, вырезано.

— Хм. А? Вырезано? Ну это мы быстро, сейчас на хронику позвоною, они в момент, на какой-нибудь бумаге снимут и вставят.

Ну, утром сделали на сорок минут, закончили все это дело. Велели мне к двенадцати приходить в Большой театр, там, значит, просмотр.

В Большой театр прихожу, там уже собираются певцы, прокашливаются, балетные, какие-то чтецы, собирается оркестр. А в большой главной правой ложе, где будет сидеть Сталин и все окружение, сидят незнакомый какой-то полковник или генерал, Храпченко, Большаков.

Оказалось, генерал-то — это Власик, начальник охраны Сталина.

Власик хмурый. Спрашивает:

— Вместо какого отделения пустите?

Большаков:

— Я думаю, вместо второго.

— А кто там у вас во втором отделении?

Большаков:

— Ну, «Пламя Парижа» и потом что-то там еще.

Храпченко ему что-то разъясняет.

Власик смотрит по программе и говорит:

— Вот, балет — выгнать, этих певцов — выгнать, кто во втором отделении — всех выгнать. И вообще, Михаил Борисович, я тебе давно говорю — надо делать подземный ход.

Я сначала не понял, о чем идет речь. Оказывается — подземный ход из Кремля прямо в Большой театр.

Храпченко ему говорит:

— Да как же делать подземный ход? Большой театр стоит на сваях, миллион свай, это технически невозможно.

Власик:

— Технически, технически! Надо! Понимаешь? Надо!.. И что б это в последний раз!.. Надо! Ну, давайте, показывайте, что у вас там наготовили?

Показали сорок минут из «Ленина в 1918 году». И документы, тоже моя работа была. (Значит, это [все происходило] после сорок восьмого года, году в сорок девятом,— так как уже был сделан «Живой Ленин».)

По окончании просмотра Власик говорит:

— Документы — это хорошо. А вот «Ленин в 1918 году» — длинно. Ты меня уверяешь, короче нельзя, а я тебе говорю, длинно.

Меня начинает злость разбирать. Я говорю:

— А я короче не могу. Если вам длинно, товарищ Власик, где хотите, сокращайте сами.

— Я — в твоих интересах. Я тебе говорю — длинно, а так — как знаешь. Я же лучше знаю — длинно.

Большаков:

— Да вот, режиссеры, они всегда так, всегда так, упрямые режиссеры.

Власик:

— Длинно.

Я говорю:

— Я не буду сокращать.

Власик:

— Ну ладно, там видно будет.

Тогда Большаков, чтобы замять, говорит:

— А как назовем? Фрагменты или, значит, отрывки?

— Фрагменты! — говорит Власик. — Кто это поймет твое слово «фрагменты»?!.. Фрагменты!.. Кто тут будет сидеть-то? Секретари райкомов будут сидеть. Что они, понимают, что такое фрагменты?

Я говорю:

— А ты понимаешь, что такое фрагменты?

Тот удивился, что я его на ты, но ведь и он меня на ты...

Поворачивается и говорит:

— Я-то понимаю.

— А почему же секретари райкомов не понимают?

Власик:

— А они не понимают. Отрывки!!! Так вот. Сейчас в типографию, в Первую Образцовую, — там все на взводе у вас?

— На взводе, — говорит Храпченко.

— Быстро. Чтобы через полчаса новая программа была. Отрывки. Все. Кто повезет докладывать?

Храпченко:

— Да я уж теперь не повезу, теперь ведь кино...

Большаков:

— Да а я-то причем? Первое отделение — концерт, и ты уж вчера докладывал, Михаил Борисович.

Храпченко:

— Почему это я повезу? Теперь кино.

Я говорю:

— Разрешите, я повезу.

Тогда вдруг Храпченко говорит:

— Ладно, я повезу.

Ну, все встают.

Тогда я говорю Власику:

— Позвольте, а мне-то ведь тоже надо быть. А билета у меня ведь нету.

— Ты что ж? — говорит Власик Большакову. — Не обеспечил?

Большаков:

— Так я ж не знал, что товарищ Ромм будет присутствовать.

— Ну, обеспечь!

— Да уж... у меня больше нет.

Власик посмотрел на меня.

— Ладно, — говорит.

Полез в карман, вынул билет. Ложа бенуара, номер такой-то, или ложа бельэтажа, а наверху печать «Служебный».

Кладу в карман, говорю «спасибо».

В это время Большаков:

— Вот, товарищ Власик, вот вы говорите, — у вас большой киноархив собственный, вы товарища Сталина снимаете. Вы, вот, понимаете, Михаил Ильич, вот ведь, наши операторы... и даже инструктировали товарища Власика. Вот он снимает товарища Сталина. Показали бы.

— Когда надо будет, покажу, — говорит Власик. — А пока, ладно. Пленочки мне подкинь.

Приехал домой. Решил передохнуть, вечером все-таки смотреть, волноваться, как я там смонтировал эти четыре части. Правда, надпись, действительно, вклеили: «Режиссер Ромм» — на смятом куске бумаги сняли. Музыка икает. Ну, ничего...

Только я расположился поспать, снова звонок. Что такое? От Большакова.

— Михаил Ильич, немедленно приезжайте. Храпченко, вот ведь какая история... Вы вот думаете, все просто... А ведь все очень непросто... Вот не поехал я докладывать, а вот Михаил Борисыч вызвался, и, вот, опять, значит, неприятности... Опять влетел...

— Что такое?

— Вот, значит, показывает, показывает программу. Отрывки из картины «Ленин в 1918 году». Товарищ Сталин, значит, помолчал, а потом говорит: «Какое было главное дело в жизни Ленина?»

Ну а дальше сцена развивалась так.

Сталин спрашивает:

— Какое было главное дело в жизни Ленина?

А Храпченко от испуга остолбенел и не знает, что ответить.

Сталин:

— Ну, какое было главное дело в жизни Ленина?

Храпченко молчит.

Сталин:

— Неужели вы, товарищ Храпченко, не можете ответить на такой простой вопрос? Какое было главное дело в жизни Ленина?

Храпченко молчит.

Сталин:

— Вы член партии? Председатель Комитета по делам искусств, кажется?

— Да, был.

— Как же вы не знаете, какое было главное дело в жизни Ленина? Нехорошо! Октябрьская революция!

— Да, правильно, товарищ Сталин. Октябрьская революция.

Сталин:

— Ну? Какую картину надо показывать? Какую?

Храпченко:

— «Ленин в Октябре»?

Сталин:

— «Ленин в Октябре». А почему вы поставили «Ленин в 1918 году»?

— Да ведь — это режиссер, э-э, отказался сокращать. Они ведь, знаете, режиссеры, они ведь, вот отказался, вот, сокращать...

— Ну так дайте целиком!

Погнали снова в Образцовую типографию менять порядок.

В Большом театре снова готовятся перемены. Мы хватаем «Ленин в Октябре» — и в Большой театр — проверять экземпляр.

Приходим.

Там уже всех выгоняют вон. И оркестры, и хоры, балеты, певцов и чтецов. Все надевают собольи шапки, шубы с бобровыми воротниками, ворчат простуженными голосами. Их всех гонят, всех до одного. Чекисты гонят.



Власик злой, распоряжается. Увидел меня, зафыркал что-то:

— Успеете проверить?

— Успею.

Проверили. Смотрю, опять нет надписи «Ромм». Вырезано вместе с Каплером.

Погнали опять на хронику вставлять надпись «Ромм».

Я просмотрел картину. Уже шестой час. Поскакал домой. Скорей — черный костюм давай! Давай белую рубашку, галстук нацеплять, Сталинские премии (у меня к тому времени их было четыре), орден Ленина, медали.

Назад.

Прибегаю.

Поздно. Уже началось. Правительство уже на сцене. Уже идут аплодисменты. Все стоят. Правительство стоит. Народ аплодирует. Идет овация.

Коридоры пустые. Я бегу скорей искать ложу бельэтажа, куда у меня пропуск. Прибегаю в бельэтаж. Пусто. Подбегаю к капельдинеру, сую ему билет.

— Где тут ложа номер такой-то?

Тот смотрит.

— Это так... Этак... Вам к товарищу полковнику, — почтительно говорит.

Смотрю, действительно, стоит полковник МГБ, весь в красных петличках, в параде, строгий. Подбегаю к нему.

— Товарищ полковник! Вот, к вам направили. Мне в ложу. Вот билет. Товарищ Власик передал.

Полковник берет билет. Делает шаг назад, осматривает меня с ног до головы, внимательно приглядываясь особенно к заднему карману. Так, заглядывая...

Потом говорит:

— Молодец. Хорошо. Очень хорошо. Молодец.

Я ничего не понимаю. Почему молодец?

Он дает мне обратно билет и говорит:

— Ложа №13. Войдешь, свободное место. Рядом сидит академик в шапочке. Твой объект.

Я поглядел на полковника. Да какой объект? Еще не сразу понимаю. Потом понял.

Батюшки! Да я же с билетом Власика! Я ж особый сотрудник!

Гляжу на полковника, разинув рот. Потом думаю, ну, что ж делать! Придется идти в ложу. Иду в ложу. Ложа уже полна. Одно место свободно. Самое крайнее в переднем ряду. А рядом правительство. Значит, мое место рядом с правительственной ложей.

Ну, а на стуле рядом со мной — старичок-академик, смо-о-о-рщенный как гриб, вроде Карпинского, не знаю уж его фамилии.

Я пробираюсь. Тихонечко сажусь.

Он мне:

— Здравствуйте!

Я ему:

— Здравствуйте!

Смотрю на него и думаю: если ты вот будешь в Сталина стрелять, я должен грудью закрыть, выстрел принять на себя, а тебя задушить руками. И думаю: душить-то тебя нетрудно! Что в тебе жизни-то? Ну, цыпленок!

Сел.

Ну, так прошла торжественная часть. Все поглядываю я на этого академика. Думаю: «Мой объект. Ежели вытащит пистолет, значит я должен — раз! — схватить, задушить, потом принять на себя! Так, интересно!»

Перерыв.

А вот после перерыва в эту правую ложу расселось все правительство и, так сказать, все руководящие деятели. А вот рядом со мной, рукой можно достать, Молотов сидит, с самого краю. А так как я на приемах бывал, он меня узнал. Кивнул мне. И я ему кивнул. И думаю:

— Не знаешь ты, Вячеслав Михайлович, что я тебя сейчас грудью от академика защищать буду.

Вот так я был сексотом.

Ну, а почему меня полковник-то похвалил, — пистолет не видно, раз, ордена и Сталинские премии настоящие, и костюм хорошо сшит, и не похож.

Действительно, не похож.

# В дни смерти Сталина

## Рассказ одного знакомого

**М**ожно назвать это также «Черта характера» — черта характера великого вождя.

Было это в дни смерти Сталина. Какая тогда была обстановка, все знают, помнят, то есть не все, а те, кто пережил. В кино, может быть, было чуть легче, чем в других областях, но все равно нелегко. Тяжело было быть евреем — ужасно, стыдно и страшно. Сжималась какая-то петля. Из знакомых в те дни были арестованы Игорь Нежный, Маклярский. В группе было страшно. Все наглее делался Виктор-Алексеев.

А тут процесс врачей-убийц, много врачей знакомых. В общем, жутко было. Машина дежурила все время под окном. Каждый звонок ночью заставлял вскопичить. Звук оставившейся машины — и сердце забьется; я чувствовал — долго не протянуть.

Уже вызывал меня Рязанов, заместитель Большакова, намекал: работать мы вам позволим, но группу буду подбирать сам, будете под особым наблюдением. Я сказал:

— Режиссер, который не может набрать группу, уже не режиссер.

Он говорит:

— Ну, ваше дело. А чем займетесь?

Я говорю:

— Сценарии буду писать.

— А мы их ставить не будем. Вы поймите, Михаил Ильич, речь идет о вашей работе, а может быть, и больше. Мы о вашем благе заботимся. Мы сохраним вас хотим.

Эрмлер был в это время уже уволен в документальную кинематографию. Арнштам уволен, Райзман в Латвию куда-то. В общем, сладко было.

Ну, чувствовал я, что, вот, последние дни; уже примерялись мы с Лелей, что будет, как будет, что делать, если это случится?

А тут — подход!

Ну, объявления в газетах, траурные речи. На улицах миллион народа. Масса погибших в давке — все это знают. Растерянная Наташка. В доме растерянность. Только отчет-

ливо помню: сознанием я понимал — слава богу, может быть, будет легче! Может быть, уцелеем.

А сердце как-то не мирилось, потому что в то же время я сердцем как-то верил в Сталина. Помню, Леля меня ночью спрашивает, глаза широко открыты:

— Роммочка, что же с нами будет?

Я ей говорю:

— Леля, хуже не будет... хуже не будет.— Говорю, и сам не верю.

Вот в этом странном состоянии, в котором многие тогда пребывали, решил я пойти к одному знакомому — хорошему человеку, большому, умному человеку. Жил он в Доме правительств. Решил просто пойти, поговорить с ним. Незадолго до этого Леля у него была, еще до смерти Сталина, рассказывала, что со мной творится, как меня травят, что происходит, и говорит ему:

— Может быть, к Берии пойти?

Он ей:

— Упаси вас бог появляться у этого человека, упаси вас бог!

Пошел я к нему, говорю ему: так и так, мол.

Имя-отчество не хочу упоминать, он меня ведь не уполномочил рассказывать-то.

— Что будет?

Он говорит:

— Давайте пойдем на кухню, там можно спокойнее говорить.

Повел меня на кухню, пустил воду из крана, зажег четыре конфорки газовые и говорит:

— Расскажу я вам одну историю. Несколько лет назад я получил высокое назначение. Получил от Сталина. Поручено мне было составить доклад по одному очень важному делу.

(Но я тоже этого дела излагать не буду, потому что сразу будет понятно, к кому это я пришел.)

— Доложить должен был на Политбюро. Вот прихожу, являюсь на Политбюро первый раз в жизни. Сидят все члены Политбюро, Сталин во главе. Ну, тут Маленков, Каганович, Берия, Ворошилов, Молотов,— все. Докладываю. Докладываю объективно: дело крупное, потребует огромных капиталовложений, которые должны пойти за счет других отраслей народного хозяйства. Поэтому, естественно, надо было подумать, идти на него или не идти. Ну, я доложил, выслушали все, первое слово берет Ворошилов, говорит: «А зачем нам это? Огромные капиталовложения, придется

сократить другие, очень важные отрасли, в том числе вооружение армии, развитие промышленности, строительство. А эффект какой? Не нужно нам это, в общем, пока что». И пока Ворошилов говорил, Сталин чуть-чуть нахмурился.

Это другие заметили, а Ворошилов не заметил. Но другие заметили, и тут же взял слово Берия. И горячо поддержал это новое, очень дорогое дело. За ним поддержал еще кто-то, еще кто-то, Каганович, Маленков, Булганин... Ну, Ворошилов, видно, несообразительный, вторично просит слово и говорит: «Я все-таки не понимаю, ну зачем же это...»

И в это время Сталин так легонечко ударяет по столу пальцами, и все замолкают. И Сталин говорит, негромко так: «Я не понимаю, почему товарищ Ворошилов с таким упорством отстаивает предложение, которое явно клонит к уменьшению военной мощи Советского Союза. Что это предложение клонит к тому, чтобы уменьшить нашу мощь, это мы все понимаем. Мы еще не понимаем причин, по которым товарищ Ворошилов отстаивает его и, кстати, не в первый раз отстаивает подобную точку зрения. Но рано или поздно мы это поймем».

Сказал и замолчал. И стало так тихо, что слышно было, как тикают часы на руках у присутствующих. И даже как будто бы слышно, как сердце бьется. Ворошилов сидит белый, на лбу у него выступает пот, начинает стекать вниз. Никто на него не смотрит, только Берия смотрит, не отрывая взгляда.

А я,— говорит мне рассказчик,— сижу, затаив дыхание, смотрю то на Ворошилова, то на Берию. Берия пальцами перебирает. На Сталина не решаюсь даже взглянуть. И вдруг, после этой долгой, томительной паузы, которая длилась, может быть, несколько минут — они показались огромным временем, и все тикали часы на руках,— Сталин так говорит негромко: «Ну что ж, на сегодня довольно. Давайте перейдем в зал, посмотрим картину».

Все встали, пошли в зал. Раздались голоса. Переговариваются все между собой. Ворошилов один, никто к нему не подходит. Все пошли в зал, и я пошел в зал.

Ну, вошли мы в зал. В зале столики стоят, около каждого столика три стула — три, потому что одна сторона обращена к экрану, там стула нет... Вино на столе, фруктовая вода, лимонад, фрукты, конфеты, что ли. Все сели за столики — вдвоем, втроем. Народу-то немного, три столика заняли. А Ворошилов один сел, к нему никто не подсел. Ну, я человек новый, незнакомый,— говорит мне рассказчик,— тоже сел один, за отдельный столик, думаю: что же он нам по-

кажет сейчас? Маневры американского флота или какую-нибудь политическую хронику? Что?

А его в зале нет.

Погас свет, зажегся экран. Господи, владыка! «Огни большого города» Чарли Чаплина! Ну, очевидно, там все привыкли. Дело в том, что Сталин очень любил несколько картин, в том числе «Огни большого города», «Чапаева», «Волгу-Волгу» и «Ленин в Октябре». Да, еще «Большой вальс». И, оказывается, члены Политбюро всегда знали, что в любой момент им могут показать любую из этих картин, и надо смотреть. Ничего тут не сделаешь — смотри. Хозяин хочет сегодня смотреть «Волгу-Волгу» — смотри «Волгу-Волгу», «Большой вальс» — смотри «Большой вальс». Но вот на этот раз решил смотреть почему-то «Огни большого города».

Я сижу в полном недоумении: начались «Огни большого города», а его все нет. Вот уже прошел первый эпизод первой части. Впоследствии выяснил, он что-то недолго любил именно этот эпизод, где памятник открывается и Чаплин там на памятнике спит. Ну, эпизод кончился, входит Сталин. Огляделся, подошел к моему столику, сел. Да, прежде чем сел, спросил: «Разрешите, пожалуйста. Я вам не помешаю?» — «Да что вы, товарищ Сталин, садитесь пожалуйста». Сел. «Что же вы ничего не пьете, не кушаете? Вы не стесняйтесь, будьте как дома, вы — свой человек». Любезно так. Я говорю: «Спасибо, благодарю вас». Он стал спрашивать меня что-то. Потом поглядывает все на экран. И я поглядываю на экран. Идут «Огни большого города». Все потихоньку переговариваются, но очень негромко, очень почтительно, так сказать, тихо. И Сталин говорит со мной иногда, иногда смотрит на экран.

В последней части, когда уже Чаплин выходит из тюрьмы, идет по улице оборванный, грязный, порванные штаны у него, мальчишки его дразнят, смотрю: что такое? Лезет Сталин в карман, вынимает платок. Кончиком платка вытирает глаз.

Ну, тут девушка, бывшая слепая, продает цветы. Чаплин ее узнает, она его — нет. Вдруг Сталин встал, отошел в угол, встал там в углу, сморкается и бросает косые взгляды на экран.

Потом узнала его девушка, реплика идет: «Это вы?» — «Да, это я». И Сталин отчетливо всхлипнул.

Кончилась картина, все встают, ждут. Сталин поворачивается, сморкается, вытирает глаза. Взгляд смягченный, умиленный. Подходит к Ворошилову: «Клим, дорогой, что-то ты плохо выглядишь. Наверное, работаешь много, не отдыха-

ешь». — «Да, — говорит Ворошилов, не понимая еще ничего, — работаю, не отдыхаю». — «Лаврентий, — говорит Сталин, подзывает Берия, кладет Ворошилову на плечо руку, — Лаврентий, о таких людях заботиться надо. Он может ошибаться, но это наш человек. Ты это запомни, Лаврентий».

Ну, все тут просияли. И Ворошилов просиял, еще не понимая, что гроза прошла. И Лаврентий усмехнулся. Сталин потрепал Ворошилова по плечу: «Ну, ладно, до свидания».

Стали расходиться. Простил. Картина его умилила, размягчился. Простил.

Вот такая черта характера.

## Как мнегодились Сталинские премии, или Юбилей Илико Чавчавадзе

**Н**аш Союз был создан позже других союзов, лет на тридцать позже. В 30-х годах были созданы союзы писателей, художников, композиторов, архитекторов. Но наш Союз все как-то не создавали. Боялись, что противопоставим себя, что буза будет. Пока жив был Сталин — не создавали. Умер Сталин, но так до XX съезда не создали. Ну, потом XX съезд, опять все не поднимали вопрос, тут разоблачение культа личности, Сталинские премии отменены, бюсты уничтожены, портреты тоже, а Союз все не создают.

Наконец, удалось дожидаться какого-то такого удобного момента. Хрущев поехал в Финляндию, а за него остались заместители, в том числе Шепилов. Хитрый Пырьев решил, что как раз вот сейчас-то и нужно делать это дело. Срочно к Шепилову отправилась делегация, человек семь. Час мы у него просидели — уговорили. Разрешил Шепилов Союз, состоялось постановление. А тут вернулся Хрущев, произошел разгром группы Маленкова, Кагановича, Молотова и примкнувшего к ним Шепилова. Шепилова не стало, а Союз остался.

Первые собрания происходили в обстановке невероятной активности. Все били себя в грудь, клялись, что все переменится. Активность была невероятная, некоторые режиссеры каялись, в общем, что-то творилось несусветное.

И вот в этот период огромной активности кинороботников, надежд, организации всяких секций, комиссий, докладных записок и прочее отправлена была небольшая группа в Тбилиси. Не помню, то ли надо было там открывать отделение Союза, то ли еще что-то, но, в общем, поехали я, Людмила Павловна Погожева и Ростислав Николаевич Юрнев. Ну, еще Жоржик Мдивани должен был присоединиться.

Перед отъездом произошел у меня разговор с Марьямовым Григорием Борисовичем. Он мне говорит:

— Михаил Ильич, сколько у вас Сталинских премий?

Я говорю:

— Пять.

— Возьмите их с собой.



Я говорю:

— Зачем? Я их и при Сталине-то не носил, а сейчас и вовсе это даже неудобно.

Он говорит:

— Да ведь официально они не отменены, вот было даже такое высказывание — почему не носить? Ленинские премии еще пока не присуждаются. А там, в Тбилиси, придется вам добиваться и помещений, того, сего,— пригодится. Наденьте, пригодится, возьмите на всякий случай с собой.

Ну, ладно, пригодятся так пригодятся. Я взял все Сталинские премии, думаю — что же, мне их в коробочке везти? Нашил все пять штук на черную ленточку, думаю — если нужно будет, прямо ленточку пристегну на костюм, пойду там добиваться помещений.

Прилетели мы в Тбилиси. Это был первый мой полет на ТУ-104, показался он совершенно волшебным. Не успели сесть позавтракать,— уже в Тбилиси, уже под нами снеговые горы, делаем заход, садимся.

Ну, дальше пошли тбилисские рабочие будни: бестолковщина, заседания, шашлыки, вино, тосты — то, другое, третье. Интриги какие-то. И среди всего этого мутного времяпрепровождения вдруг мы узнаем, что в воскресенье будет праздноваться юбилей классика грузинской литературы Илико Чавчавадзе. Торжества будут происходить у него в имении, все будут там, и нам тоже следует поехать туда. Ну, мы, признаться, не знали, далеко ли там до имения Илико Чавчавадзе.

На следующее утро подали нам машину. Мы еле позавтракали. А надо признаться, в Тбилиси, в гостинице особенно, и не позавтракаешь. Они о завтраке особенного понятия не имеют, так что ни кофе там, ни чаю с утра не выпьешь, как следует быть. Чепуха какая-то. Всегда с утра мы ждали до первого шашлыка.

Ну вот, поехали. В машине кроме шофера я — руководитель делегации, Погожева, Юренев и Жоржик Мдивани. И мы сразу говорим: «А далеко до имения-то? Нам есть вот хочется, потому что мы не позавтракали, [нам бы] где-нибудь перекусить». И Мдивани нам так строго говорит:

— Грузия большая, на другую сторону Алазанской долины ехать надо. Надо было есть.

Вообще, он был сердитый. А сердитый он был потому, что только что вышел номер «Искусства кино» и в нем критиковали какую-то из картин, поставленных по его сценарию.

И вот так запомнилась мне эта поездка. До имения Илико

Чавчавадзе, оказывается, было километров триста, ехать пришлось целый день. Целый день, и мы все голоднее, голоднее, голоднее, потому что пожрать по дороге ничего не приходилось. Проезжали дивные леса, проезжали какую-то реку, деревни, в которых стояли красивые, как Антинои, грузинские молодые крестьяне, всякие другие прелести, а Мдивани злой, все время точил Погожеву и Юренева. Сидел рядом с шофером, обернувшись через плечо, говорил:

— Слушай, Погожева, ты вот выругала мой сценарий, ты думаешь, это тебе даром пройдет? Нет, это тебе даром не пройдет. Ты вот выругала сценарий. Все думают: Мдивани добрый, Жоржик добрый. Нет, я не добрый, я зло помню. Ты когда-нибудь еще сделаешь ошибку, потому что редактор журнала непременно сделает ошибку. Сделаешь ошибку, я подстерегу, я тогда тебе сделаю гадость. Я про тебя сообщу, а тебя разоблачу. И ты, Юренев, тоже. Ты думаешь — вот выругал Мдивани, и все пройдет. Нет, критик не имеет права на ошибки. Творческий работник — другое дело, а критик не имеет права. Я вот вас подстерегу, первая ошибка — и будет сигнал: и ты уже не будешь редактором журнала, потому что будет сигнал, у тебя будет ошибка.

Я говорю:

— Ну, Жоржик, довольно уже. Отпилил ты им головы, хватит.

Он говорит:

— Почему довольно? Почему довольно? Почему они имеют право ругать Мдивани, а я не имею права ответить? Что такое, я написал сто сценариев, в конце концов, а они меня ругают. Творческий работник имеет право на ошибку. Один хороший, один плохой, в конце концов. Но журнал — другое дело. И я повторяю: я подстерегу. Я подстерегу тебя, Погожева. Ты сделаешь когда-нибудь ошибку, и когда ты сделаешь ошибку, ты вспомнишь, как нельзя обижать Жоржика Мдивани.

Я ему говорю:

— Ну, замолчи, жрать хочется.

— Мне тоже хочется, но только я с утра поел, а ты не поел. Почему не поел? Ты знаешь, Грузия большая, на другую сторону Алазанской долины ехать. В имение Илико Чавчавадзе. Вот, давай заедем в Сабур-Талы, там красивые пейзажи.

Я говорю:

— Господи, мне не до пейзажей.

— Все равно, пока не приедем, не будет ничего. Вот приедем, тогда видно будет.

Я говорю:

— А что видно будет-то?

— Там вся Грузия будет. Там будет и обком, и представители ЦК, там будут представители правительства, общественность, литература,— все там будет. Там совхоз имени, кажется, 23 Октября. Там будет стол на три тысячи человек, тогда и поешь. Памятник открывать будем, понимаешь? Митинг там будет, большое событие для Грузии. Это надо знать все-таки, куда приехал.

Ну, ладно. По дороге заехали мы в действительно прелестный городишко какой-то, не помню его названия. Знаменит он, во-первых, тем, что стоит на верхушке горы и как построены были домики сто лет назад, так и стоят. Достроить нельзя, потому что вся верхушка этой горки занята этими домиками, места больше нет. Похоже это на старинную какую-то немецкую гравюру: горка, серпантин, а наверху кучка домиков, как веночек.

И еще известен городишко тем, что там не то бывал, не то жил, не то родился Нико Пиросманашвили, или сестра его там жила. В общем, там в музее должны быть какие-то вещи.

Добился Мдивани того, что поехали мы в этот городок. Заехали. Посмотрели, действительно, замечательные домики. Тишина, людей мало. Пришли в музей, все хотим посмотреть, что же тут от Нико Пиросманашвили. А старый грузин, хранитель музея, показывает нам все какую-то чепуху. Какие-то стулья местного производства, какие-то раскопки, что-то еще.

Мы его спрашиваем: а где Пиросманашвили у вас? Тот недовольно ворчит:

— Пиросманашвили... Пиросманашвили. Я не понимаю, почему такой вокруг Пиросманашвили шум? Есть у нас тут один его рисунок, что ли, порванная бумага. Вот, посмотрите, если интересно, Пиросманашвили. Пьяница был, по моему, не художник... Ну, вам видней, конечно, может быть, и художник.

Ну, в общем, побыли мы там, поехали дальше. Уже от голода делается худо. Едем мы уже часов шесть, уже три часа, четыре часа, а имения Илико Чавчавадзе все нет, а Жоржик Мдивани продолжает время от времени ворчать:

— Вы думаете, Жоржик Мдивани такой добродушный! Он не добродушный. Он совсем не добродушный. Он зарезать может, конечно, не просто зарезать ножом, а вот так — может зарезать. Я тебе говорю, я теперь «Искусство кино» буду читать, знаешь,— каждое слово. И подстерегу, в конце

концов. Вот так. Так что ты помни это, помни на всякий случай, Погожева. Юренев тоже.

Так вот, голодные, мутные, Юренев и Погожева уже ничего не отвечают, только томно вздыхают. Начинаем мы снова подыматься куда-то в горы. Вот оно — имение Илико Чавчавадзе. Это уже часов пять или даже шесть вечера, а мы ничего практически не ели со вчерашнего дня.

Маленький районный городишко. В центре там домик, в котором когда-то жил классик. В этот домик идет цепочка посетителей. Почтительно обходят комнаты, рассматривают стул, на котором он сидел, какие-то копии с его книг, какие-то его записки, перо, которым он писал, шапку, которую он носил, сапоги, в которых он ходил, еще какие-то его произведения и мебель.

Проходит цепочка через этот домик, выходит на улицы города. А улицы сплошь заставлены машинами: «волги», «победы», «победы», «победы», «москвичи», ну, просто места свободного нет. Вся Грузия тут. Тут писатели, тут весь Тбилиси, машину поставить некуда.

И вот, пройдя через домик, так сказать, поклонившись ему, все текут в крепость. А крепость — это огороженное пространство. Кусок луга, огороженный высокой старой крепостной стеной, и башня. На лугу на этом вытоптанном построена временная эстрада. И уже начался митинг, кто-то выступает. Толпа там, в этом дворе, громаднейшая — тысячи три, а то и четыре. И все прибывает, и прибывает, и прибывает. И мы там. Юренев стонет, опершись на мое плечо:

— Михаил Ильич, я больше не могу. Я вот просто умираю от голода.

А Мдивани стоит сзади и тихонько говорит:

— Это сейчас выступает секретарь обкома. Но ты, Юренев, не думай, что я забыл из-за этого великого торжества то, что тебе говорил по дороге, — ты помни это. Ты слушай выступление. Я вам его переводить буду, потому что я вас предупреждаю, что все равно, рано или поздно, вы совершите ошибку. Сейчас будет секретарь райкома выступать, потом председатель Союза писателей будет выступать, потом от общественности будут выступать. Вот так. А я все равно подстерегу ошибку.

Юренев говорит:

— Я умереть могу от голода, а ты меня все точишь.

— Я точу и буду точить, потому что я тебе говорю: я тебя подстерегу. Ну вот секретарь обкома кончил говорить. Ничего, скоро конец митингу. Тогда поедем в совхоз имени 23 Октября, там будет стол, знаешь, накрыт на три тысячи

человек. Три тысячи человек, понимаешь? Там будут кормить, там поешь, и тогда, со свежими силами, тогда я снова скажу, что я с тобой сделаю.

Ну вот, выступает оратор за оратором, оратор за оратором, оратор за оратором, и уже начинает солнце склоняться к горизонту, а мы все стоим не евши, и сесть некуда. Вот, наконец, последний оратор выступил, поаплодировали ему. Смотрю: батюшки светы — сквозь народ пробирается явный ансамбль песни и пляски. Тут Юренев застонал и сел прямо на землю, говорит:

— Не могу больше.

— Ничего,— сказал Мдивани,— посмотришь грузинское искусство. Сиди, если хочешь. Все равно придется терпеть.

Ну, тут сначала читали произведения Илико Чавчавадзе, потом пели, потом плясали, потом зажглась какая-то лампа, уже стемнело совсем, а конца-края этому празднику совершенно не видно, и голод уже невыносимо терпеть, просто под ложечкой сосет и кажется — еще минута, и я лягу и заплачу.

И вдруг — бурные аплодисменты: конец. Народ стал расходиться. Тут все владельцы машин ринулись на улочки города разыскивать свои машины. И мы бросились. Пыль столбом, все машины подмигивают фарами, дают гудки, каждая на свой манер, кто протяжный, кто короткий, кто «ламца-дрица-а-ца-ца», фыркают моторы, машины отъезжают. Куда-то бегут, грузинский говор, крик, шум. Мы ищем свою машину в этом столпотворении, никак не можем найти. Наконец, находим. Вот она — гудит. Сажусь я, Юренев, Погожева. Где Мдивани? Нет Мдивани.

Юренев говорит:

— Поехали, невозможно ждать. Он меня совершенно из себя выводит.

А в это время появляется Жоржик Мдивани и говорит:

— Хотели без меня уехать? Я бы вас все равно догнал. Поехали.

— В совхоз 23 Октября.

— А где совхоз?

— Не знаю, где совхоз. Все знают, спроси кого-нибудь.

Ну, тут я смотрю, все друг друга спрашивают. Шофер что-то спросил, машина тронулась. И сразу за нами еще четыре машины, которые тоже ищут совхоз 23 Октября.

Поехали мы куда-то в ночь по дороге, а за нами четыре, потом шесть, потом восемь, потом, смотрим, штук тридцать за нами машин идет. Потом их делается уже пятьдесят, целая очередь за нами. А мы впереди несемся.

Смотрим, а навстречу нам такой же кортеж. Останавливается наша машина, останавливаются те шоферы, кричат друг другу:

— Ты куда, ты куда?

— Там нет никакого совхоза.

— А где совхоз?

— Налево совхоз, налево!

Все это поворачивает налево. И вот уже два кортежа несутся налево. Смотрим — навстречу опять кортеж. Опять останавливается:

— Ты куда?

— А ты куда?

— Да тут нет никакого совхоза. Назад надо, наверх.

Полетели наверх. Взлетаем на гору по серпантину, я поглядел вниз, ахнул: потрясающая картина — вся долина внизу, ну, буквально вся как есть, покрыта огоньками машин. Они по одиночке, и цепочками, и группами носятся по всем дорогам, как жуки-светлячки, — мечутся, ищут совхоз 23 Октября.

Наш шофер почесал в голове и говорит:

— Я чувствую, направо надо.

Поворачивает направо, рванул. Половина — за ним, половина — в другую сторону. Едем вниз по серпантину. Опять навстречу такой же кортеж. Опять крик, опять машут руками, хохот, брань, сердитые восклицания. Наконец, соединились, вместе куда-то нырнули, видим — светится что-то.

Вот он, совхоз, доехали! Часов уже полдесятого вечера.

Действительно, совхоз, действительно, громадная лужайка, и на лужайке покоем стоит стол, пожалуй, и вправду на тысячу, а то и больше человек.

Юрнев как выскочил, сел за стол, схватил какой-то холодный бараний мосол, стал жевать. Мясо давно остыло, все холодное. Где-то там жарят шашлыки, но что-то нам горячих не попадается. Ну, как могли, начали жевать эту самую джон-джоли, зелень, какую-то холодную баранину. А тут ко мне подсаживают какую-то пожилую, тонную даму. Она выступала там, я видел, на эстраде, читала что-то. И знакомят меня. Говорят:

— Познакомьтесь, пожалуйста, это внучка Илико Чавчавадзе, заслуженная артистка Грузинской республики.

Ну, познакомились. Она говорит:

— Да, я внучка Илико Чавчавадзе, это когда-то было наше имение, но советская власть освободила нас от этого имения. Я очень благодарна советской власти — ни забот, ни хлопот. Пейте, пожалуйста. Это вино «кинзмараули», это

только наше вино, кинзмараули растет только в имении Чавчавадзе, то есть бывшем имении, имении имени Илико Чавчавадзе. В других местах кинзмараули не растет. Красное, хорошее вино. Есть другие Чавчавадзе, это на юге, там, где напареули, цинандали, это которые — Нина Грибоедова замуж вышла. Те н-не-е, не те, не настоящее вино, не настоящее. Это вот — Илико Чавчавадзе, настоящий, который вот мой дед. Когда-то было наше имение, когда-то тот дом был наш дом. Ну, теперь, слава богу, не наш дом, слава богу, не наше имение. Передайте, пожалуйста, мне баранину.

Я обращаюсь к Юреневу, говорю:

— Ростислав, дай баранины.

А он вгрызся в мосол и говорит:

— У-у, не трогайте меня. Пока я не наемся, я изо рта эту кость не выпущу, берите сами.

Взял я кусок баранины, передаю госпоже Чавчавадзе, говорю:

— Кушайте.

И вдруг чувствую, трогает меня кто-то за плечо и говорит:

— Михаил Ильич, перейдите, пожалуйста, за главный стол, там сидят все представители, литераторы. Там горячий шашлык, пожалуйста, пойдете.

И то же самое по-грузински говорит Чавчавадзе княжне.

Ну, перехожу я за главный стол. Там действительно подают горячий шашлык. Там сидит секретарь обкома, районное начальство, приезжие из Тбилиси, там и вино как будто получше, и фрукты стоят, и шашлыки, действительно, горячие подают, и что-то еще подают. Ну, я сел и забыл совершенно о том, что у меня под плащом-то костюм, а на костюме приколоты Сталинские премии. Взялся за шашлык, а плащ-то и распахнулся.

И вдруг, смотрю, секретарь обкома напротив сидит, уставился на меня и жевать перестал. Гляжу, и все уставились.

И в это время как раз ко мне подходит человек, который нес горячие шашлыки, шампуров десять. И он мне на грудь глядит. Потом наклоняется и говорит:

— Это ваши?

Я говорю:

— Мои.

Кладет он шашлыки на стол и говорит:

— Разрешите поцеловать.

Становится на колени и начинает по очереди целовать взасос эти самые Сталинские премии. А все — и областное,

и районное, и тбилисское начальство — делают вид, что не замечают ничего. Кто глядит направо, кто налево, кто вверх, кто вниз. Кто пальцами по столу постукивает.

Ну вот, перецеловал он Сталинские премии, потряс мне руку, утер слезы, встал, а за ним в очереди уже другой стоит. Опять на коленях, и опять по очереди целует мне Сталинские премии. А когда уже третий стал на колени, тут не выдержал секретарь обкома, постучал по столу, строго сказал что-то по-грузински, все пришло в порядок, я получил возможность запахнуть обратно плащ, и он произнес следующий тост:

— Выпьем, товарищи, за одного человека, который сделал много для советской власти и который вечно будет жить в наших сердцах. Я не называю этого имени, потому что вы сами назовете, каждый сам себе. Выпьем за него.

Ну, и выпили. Вот так пригодились мне в Тбилиси Сталинские премии.



## Четыре встречи с Н. С. Хрущевым

**Д**о конца 1962 года, до декабря, мне не приводилось лично видеть и слышать Хрущева. Правда, мы живем в век газет, радио и телевидения, и эти могучие технические изобретения давали возможность мне ознакомиться и с внешностью Хрущева, и с его манерой говорить, и с трудностями, которые доставляло ему чтение написанного документа, с глубиной его мышления, с обширностью его мыслей. Все, казалось бы, было уже известно. Но все-таки все это не заменяло личных впечатлений, и когда я впервые просто услышал его и увидел его на трех собраниях с интеллигенцией и еще на одном, более ответственном сборище, то впечатление оказалось совершенно неожиданным. Человек оказался гораздо разнообразнее по краскам и, я бы сказал, и по оттенкам, гораздо как-то сложнее и необыкновеннее. И некоторые его стороны вызвали просто изумление.

Надо вам сказать, что я как раз до этого времени принадлежал к числу поклонников Хрущева. Меня даже называли «хрущевцем». Я был очень вдохновлен его выступлением на XX съезде, мне нравилась его человечность — да все знают, что в нем было хорошего, не буду этого повторять. Я старался ему прощать все, так сказать. Правда, иной раз попадались какие-то такие необыкновенности, которые заставляли оторопеть. То вдруг на одном из митингов он говорит: «Идеи Маркса — это, конечно, хорошо, но ежели их смазать свиным салом, то будет еще лучше». Это, конечно, мне в голову никак не приходило, что идеи Маркса можно смазать свиным салом.

Потом что-то с займами, с МТС, с облсовнархозами, с кукурузой, что-то все начало больше и больше удивлять. Но тем не менее рядом с этим какие-то прекрасные вещи. То он ботинком по пюпитру стучит во время заседания ООН, то он себя очень интересно за границей ведет, то еще что-нибудь хорошее. Все это перемежалось, а, в общем, мне казалось: да ведь тем не менее человек; мы часто говорили с Лелей: «Ну, ведь все-таки это лучше, чем когда бы то ни было, да и уж очень человечен, — приятно все-таки, и дышится свободнее», — то, другое, третье. Ну, есть же такое свойство у наших соотечественников: восхищаться на всякий случай начальством, его еще Салтыков-Щед-

рин отметил в «Истории одного города», что каждый новый градоначальник был душенька и красавчик.

Про Хрущева сказать «красавчик» было нельзя, но «душенька» — говорили. Говорили все, ну и я тоже говорил. Ну, не красавчик, но душенька. Вот!

Правда, один раз я с разбегу как-то споткнулся. Это было как раз в тот период, когда в газетах ежедневно по крайней мере одна, а то и две полосы занимались очередными речами Никиты Сергеевича. Читать их не было никакой возможности, просто не хватало рабочего времени.

Но тут как раз я прочел о совещании работников сельского хозяйства Костромской области, и об один абзац просто ударился лбом — так он меня поразил. Секретарь обкома говорит: мы очень благодарны вам, Никита Сергеевич, за вашу рекомендацию сеять вместе кормовых трав и кормовых культур кормовую свеклу и сахарную свеклу. Мы непременно это выполним, и так как у нас в области никогда свеклу не сеяли, то мы посылаем двадцать бригад на Украину для обмена опытом со свекловодами Украины.

И вдруг Хрущев ему с места: «Вот уж не поверю, что русский мужик не умеет сеять свеклу. Ведь борщ — национальное русское блюдо, и уж что-что, а свеклу-то он знает и умеет сажать. И зачем вам эти бригады, непонятно?» *(Смех в зале.)*

Ну, смех я понял, я сам чуть не икнул, когда прочел. Я очень мало понимаю в сельском хозяйстве, но разницу между кормовой свеклой и красной огородной, из которой варят борщ, знает любая домохозяйка, и я знаю. Мне тоже приходилось резать красную свеклу и видеть сахарную свеклу и кормовую свеклу. Из кормовой свеклы борщ нельзя варить, ею кормят свиней. Ну, ею и кормили, как свиней, наших военнопленных в Германии во время войны. Вот это я знаю. Но как этого не знал Хрущев, это меня потрясло. Мне казалось, что секретарь обкома должен был ему сказать: «Позвольте, это же не красная огородная свекла, из которой варят борщ, а кормовая свекла. Это полевая культура, агротехника совсем другая. И кроме того, борщ — не русское национальное блюдо, а украинское блюдо».

Но секретарь обкома, к моему изумлению, сказал: «Совершенно согласен с вами, Никита Сергеевич».

Опять смех в зале. Вот этот смех в зале и то, что секретарь обкома не посмел сказать Хрущеву, поразило меня больше, чем невежество Хрущева в вопросах свеклы. Я подумал: как же он может руководить!.. Да черт его знает, такие мысли стали приходиться в голову. Я стал тогда внимательно читать не столько речи Хрущева, сколько как отвечают на его импровизации.

Три месяца я не мог отделаться от этой кормовой свеклы,

ночью она мне даже снилась. А тут вдруг — «рязанское чудо». Ну, оно затмило кормовую свеклу.

Но тем не менее в области культуры дела шли хорошо, дышалось свободно, искусство двигалось вперед, и мы продолжали время от времени говорить друг другу: «Он, правда, не красавчик, но душенька, душенька».

Так шло до декабря шестьдесят второго года. Свобода делалась все как-то ощутимее, и я в нее как-то уверовал, даже выступил на конференции Института истории искусств в ВТО и так разделал Грибачева, Кочетова и Софронова, что стало мое выступление ходить по рукам в качестве подпольного чтива, а на меня были поданы жалобы в Президиум ЦК. Дела мои сильно в этот момент пошатнулись. А тут как раз оказалось, что очень уж вовремя я выступил с этой речью, потому что буквально через неделю состоялось знаменитое посещение Манежа, где Хрущев, как мне рассказывали, топал ногами, обрушился на левое искусство, заодно на всю культуру, на молодых поэтов.

Я знал абстракционистов, которые вызвали гнев, бывал у них в мастерских. Интересные были ребята, самоотверженные, голодные и бесконечно преданные своему делу. В малюсенькой комнатке, восемь квадратных метров, продавленная тахта, тут жена, полторагодовалая девчонка — дочь, и тут же, на краешке стола, он пишет свои полотна. И ничего в доме нет кроме хлеба и кипятка и молока для ребенка. Я был у Неизвестного — малюсенькая мастерская в переулке на Сретенке, где когда-то помещались публичные дома и тут была какая-то лавчонка для проституток. Малюсенькая, грязная, старая, сырая, в нее напиханы эти его мраморы и граниты, и гипсы. Тесно ему, монументальный ведь скульптор. Я чувствую, что негде, негде ему делать. Он все уменьшает, он не может там развернуться. Лесенка наверху, на крошечную мансарду какую-то, где его рисунки валяются на полу, и тут же койка железная.

Видел я их. Сердце сжалось. Стали собирать подписи под письмом, чтобы не очень их били. Я подписал, уже было подписано это письмо Фаворским, Эренбургом, еще многими.

Но тревожное было такое время, тучи стали сгущаться над Хуциевым, над Эренбургом. Да тут еще на молодых поэтов гроза пошла, и вот в этой обстановке, когда непонятно было, куда же склонится эта чаша весов, вот тут и состоялась первая встреча, по рашу извинить за длинное предисловие.

Вот именно в это время, в декабре шестьдесят второго года, я получил приглашительный билет на прием в Доме приемов на Ленинских горах — там, где эти знаменитые особняки, там Дом приемов.

Приехал. Машины, машины, цепочка людей тянется. Правительственная раздевалка. На втором этаже анфилады комнат, увешанные полотнами праведными и неправедными. И толпится народ, человек триста, а то, может быть, и больше. Все тут: кинематографисты, поэты, писатели, живописцы и скульпторы, журналисты, с периферии приехали, — вся художественная интеллигенция тут. Гудит все, ждут, что будет.

А в двери, которые ведут в главную комнату — комнату приемов, — видны накрытые столы: белые скатерти, посуда и яства. Черт возьми! Банкет, очевидно, предстоит! Что же это, смягчение, что ли? Ради чего ж накрытые столы?

Смотрю, тут и абстракционисты. Смотрю, рядом с Неизвестным мелькают и другие художники, которых я знал и которых ожидало, как казалось, неминуемое наказание какое-то. А тут вдруг банкет.

Но вот среди этого гула, всевозможных взаимных приветствий и вопросительных всяких взоров появляется руководство, толпа устремляется к Хрущеву, защелкали камеры. Разумеется, тут же выросла фигура Михалкова: откуда ни щелкнет репортер, непременно рядом с Хрущевым Михалков, ну еще тут же Шолохов, Грибачев и какой-то человек с подергивающимся лицом — не знал я, кто это. Спросил. Оказывается — Вучетич, у него нечто вроде тика.

Ну, ладно. Хрущев беседует как-то на ходу, направляется в эту самую главную комнату, все текут за ним. Образуется в дверях такой водоворот из людей. Все стараются поближе к Хрущеву, туда поскорей. Тут я вижу — и Левчук с Украины, и какие-то еще приезжие казахи, узбеки, — все туда, туда, туда. И, как пылесос, эта главная комната с какой-то удивительной быстротой всасывает людей.

Я решил в эту толкучку не путаться, но не прошло и минуты — смотрю, все уж там. Вхожу, уже все места заняты. Но с одного какого-то дальнего конца мне машут рукой: мне местечко зарезервировали. Оказывается, как раз молодые художники. И так между ними я сел в середине. А на другом конце Хрущев.

Ну, и художники-то ведь голодные. А перед ними осетрина, семга, лососина, индейка нарезанная, какие-то поразительные салаты, виноградные соки и тому подобное.

Ну, расселись все. С одного конца раздался такой звоночек, что ли. Встал Хрущев и сказал, что вот мы пригласили вас поговорить, мол-де, но так, чтобы разговор был позадушевнее, лучше, пооткровеннее, мы будем откровенны с вами, решили вот — сначала давайте закусим. Закусим, а потом поговорим.

Ну, тут все навалились. Значит, разговор будет явно серьезный, а пока жри индейку, лососину, запивай виноградным соком.

Да, еще Хрущев извинился, что нет вина и водки, и объяснил, что не надо пить, потому что разговор будет, так сказать, вполне откровенный.

Понятно...

Ну, примерно час ели и пили. Наконец подали кофе, мороженое. Стали отваливаться. Хрущев встал, все встали, зашумели, загремели стулья, повалил народ в анфилады.

Перерыв.

И вот во время этого перерыва произошло одно любопытное событие. Все, конечно, повалили в уборную. В первом перерыве еще не разделили уборные. Потом-то их разделили: одни для правительства, другие — для всех прочих. Но в этом первом перерыве все шли в любую уборную.

И вот Алов тоже пришел в уборную, стал в очередь к писсуару, народу много, стоит ждет и вдруг слышит сзади голоса: «Проходите, Никита Сергеевич, пожалуйста, Никита Сергеевич, проходите». Оглядывается — батюшки, за ним стоит Хрущев, и все его приглашают к писсуару, так сказать, очищают ему место, а Хрущев: «Да нет, что вы, что вы, я постою». Алова сомнение взяло: «Что же делать? — думает он. — Уступить место? Вроде подхалимаж. Не уступить — тоже неловко». А Хрущев стоит сзади, сопит, переминается с ноги на ногу.

Пока так колебался Алов, писсуар-то и очистился. Он решил быть принципиальным: нет уж, сначала я, а Хрущев пусть подождет. Стал к писсуару, но от волнения, что ли, машинка-то у него не работает. Стоит, стоит — никак начать не может. И чувствует сзади дыхание Хрущева и видит злобные взгляды, которые все бросают не него: вот, мол-де, нахал, стоит у писсуара — и дело не делает, и Хрущева не пускает. Ну, наконец, удалось ему как-то справиться, закончил он операцию, выполз боком, и Хрущев тут же занял его место.

Очень смешно об этом Алов рассказывал. Этот рассказ затмил для меня все воспоминания о перерыве, больше ничего не помню.

Ну, кончился перерыв, все устремились обратно в зал. Уже столы убраны, я уже оказался в другом месте. Началось заседание. Началось с доклада, что ли, Ильичева, я уже не помню. Не хочется мне его пересказывать, доклады эти печатались, все знают, что там происходило.

Запомнилось несколько выступлений. И прежде всего, разумеется, выступление Грибачева, потому что оно относилось ко мне. Он что-то назвал меня провокатором, политическим не-

доумком, клеветником и поклялся своими еврейскими друзьями, что он не антисемит. Ну, а заодно разносил Щипачева.

Галина Серебрякова выступала. Суть ее выступления сводилась к тому, что коменданты лагерей были прекрасные коммунисты. Ей, конечно, видней, потому что она сама в лагере жила с одним из комендантов и пользовалась его благосклонностью. Тоже меня поразило это выступление.

Запомнилось наглое какое-то, отвратительно грязное поведение Вучетича.

Запомнилась фигура Ильичева, который все время кивал на каждую реплику Хрущева, потому что все эти выступления перемежались отдельными выступлениями самого Хрущева, его длинными, развернутыми репризами и т. д. Ильичев все потирал руки, непрерывно кланялся, смотрел на него снизу, хихикал и поддакивал. Очень такое странное [впечатление] было, как будто он его подзуживает, подзуживает, подзуживает. И поддакивал, довольный необыкновенно, прямо сияющий.

А репризы Хрущева были крутыми, в особенности когда выступали Эренбург, Евтушенко и Щипачев, которые говорили очень хорошо.

Вот фигура Хрущева оказалась совсем новой для меня, как я уже говорил. Началось с того, что он вел себя как добрый, мягкий хозяин крупного предприятия. Такой, что ли, лесопромышленник или тамада большого стола — вот угощаю вас, кушайте, пейте. Мы тут поговорим по-доброму, по-хорошему.

И так это он мило говорил — круглый, бритый. И движения круглые. Ну, так сказать, все началось благостно. И первые реплики его были благостные. Он рассказывал про то, как он «Ивана Денисовича» выпустил.

«Вот никто не решался, — говорил Хрущев, — разрешить печатать «Ивана Денисовича», а я приказал напечатать несколько экземпляров, ну и отдал членам Президиума. Собираю Президиум: ну как, товарищи, будем печатать? И что ж вы думаете? Никто ничего не говорит, все молчат. Печатать? Не печатать? Я думаю: а какой же грех от того, что мы напечатаем? Иван-то Денисыч трудится, и в этих обстоятельствах тоже, так сказать, он себя проявляет как трудовой человек. Да пусть будет напечатано. Па-ажалуйста».

И во время этой реплики Твардовский сказал: «А ведь Солженицын-то здесь». Хрущев говорит: «Вот, любопытно познакомиться».

Встал Солженицын. Встал высокий худой человек в потертом дешевеньком костюмчике, с мрачным и совсем невеселым, болезненным лицом. Неловко как-то поклонился, сел.

Странное впечатление он произвел. Это был момент еще доб-

родушного разговора, и его настороженный взгляд, его горящие какие-то глаза, и это болезненное лицо, и выражение мрачной тревоги на лице поразили меня. Я думаю: даже не улыбнулся он, нет. Поклонился — сел.

Так вот, сначала был такой благостный хозяин. А потом постепенно как-то взвинчивался, взвинчивался... И обрушился он раньше всего на Эрнста Неизвестного. Трудно было ему необыкновенно. Поразила меня старательность, с которой он разговаривал об искусстве, ничего в нем не понимая, то есть ну ничего решительно. И так он старался объяснить, что такое красиво и что некрасиво, что такое понятно для народа и непонятно для народа. И что такое художник, который стремится к «коммунизму», и художник, который не помогает «коммунизму». И вот какой Эрнст Неизвестный плохой. Долго он искал, как бы это пообиднее, пояснее объяснить, что такое Эрнст Неизвестный. И наконец нашел — нашел и очень обрадовался этому, говорит: «Ваше искусство похоже вот на что: вот если бы человек забрался в уборную, залез бы внутрь стульчака, и оттуда, из стульчака, взирал бы на то, что над ним, ежели на стульчак кто-то сядет. На эту часть тела смотрит изнутри, из стульчака. Вот что такое ваше искусство — ему не хватает доски от стульчака, с круглой прорезью, вот чего не хватает. И вот ваша позиция, товарищ Неизвестный, вы в стульчаке сидите!»

Говорит он это под хохот и под одобрение интеллигенции творческой, постарше которая, — художников, скульпторов да и писателей некоторых.

Вот так. И тут же: «И что это за фамилия — Неизвестный? С чего это вы себе псевдоним такой выбрали — Неизвестный, видите ли. А мы хотим, чтобы про вас было известно».

Неизвестный говорит:

— Это моя фамилия — Неизвестный.

А ему:

— Ну что это за фамилия — Неизвестный!

Вот этот контраст — от начала к этому — произвел на меня ну просто странное впечатление.

И в таких репликах, то злых, то старательно педагогических, прошло уже два или три часа. Все устали. Видим мы, что ничьи выступления, ни Эренбурга, ни Евтушенко, ни Щипачева — очень хорошие, — ну просто никакого впечатления, отскакивают, как от стены горох, ну ничего, никакого действия не производят. Взята линия, и эту линию он старается разжевать.

Наконец, берет заключительное слово. Из этого заключительного слова запомнились мне несколько абзацев.

Начал он его опять же мягко.

— Ну вот, — говорит он, — мы вас тут, конечно, послушали,

поговорили, но решать-то будет кто? Решать в нашей стране должен народ. А народ, это кто? Это партия. А партия кто? Это мы. Мы — партия. Значит, мы и будем решать, я вот буду решать. Понятно?

— Понятно.

— И вот еще по-другому вам скажу. Бывает так: заспорит полковник с генералом, и полковник так убедительно все рассказывает, очень убедительно. Да. Генерал слушает, слушает, и возразить вроде нечего. Надоест ему полковник, встанет он и скажет: «Ну, вот что, ты полковник, я — генерал. Направо кругом, марш!» — и полковник повернется и пойдет — и с п о л н я т ь ! Так вот, вы — полковники, а я, извините, — генерал. Направо кругом, марш! Пожалуйста!

Вот такое заключение.

Или вот еще другое:

— Письмо тут подписали. И в этом письме, между прочим, пишут, просят за молодых этих левых художников, и пишут: пусть работают и те, и другие, пусть-де, мол, в изобразительном нашем искусстве будет мирное сосуществование. Это, товарищи, грубая политическая ошибка. Мирное сосуществование возможно, но не в вопросах идеологии.

Эренбург ему с места:

— Да ведь это была острота! Никита Сергеевич, это в письме такой, ну, что ли, шуточный способ выражения был. Мирное же письмо было!

— Нет, товарищ Эренбург, это не острота. Мирного сосуществования в вопросах идеологии не будет. Не будет, товарищи! И это я предупреждаю всех, кто подписал это письмо. Вот так!

Долго длилось, часа два, это выступление, но никак я не могу вспомнить, чего еще он говорил. Стихи даже читал какого-то шахтера. Он все старался объяснить, какое искусство хорошее, и, в частности, привел стихи, такие плохие стихи, что диву даешься. Запомнил их, очевидно, с молодости, с тех пор стихов-то не читал. Вот, стихи прочитал, шахтер написал. Правда, шахтер не очень грамотный, но вот стихи хорошие по содержанию. И вот как красиво рисуют одни художники. Вот там есть автопортрет товарища такого-то — залубуешься, красавец. А посмотрите, что эти пишут! Жутко смотреть. Ну вот, а в заключение еще раз я вам скажу, кто теперь будет решать. Такой хороший писатель был Винниченко, кто не читал, советую прочесть, прекраснейший писатель.

Он вообще неоднократно на всех этих встречах рекламировал Винниченко, уж не знаю почему. Винниченко ведь был правым эсером, антисоветским крупным деятелем, украинским националистом, был даже министром при одном из каких-то



антисоветских правительств на Украине. Я вот не знаю, знал ли это Хрущев, но, во всяком случае, этот убогий писатель антисоветский ужасно ему понравился почему-то, вероятно, потому, что он в молодости его читал; уж не знаю, читал ли он что-нибудь после этого. Но вот у него осталось где-то в сердце — Винниченко. И говорит он вот что:

— Есть у этого Винниченко такой рассказ, называется он «Маленький Пиня». В этом рассказе излагается, как в тюремной камере сидят семь... И делают они подкоп. Вот сделали подкоп, а кому первому лезть? Ведь страшно. Самое опасное — тому, кто первый полезет. Никто первым лезть не хочет. А был в камере самый маленький, незаметный, тихий арестант, которого называли «маленький Пиня». И вот предложили ему: «Ну, Пиня, лезь первый». И Пиня полез первый. Но прежде чем полезть, он сказал: «Раз уж мне лезть первым, я буду командовать: ты делай то-то, ты — то-то, то-то, — и стал над ними начальником. Так вот, я, — сказал Хрущев, — маленький Пиня, и я теперь вами командую.

Ну, надо сказать, байка эта была не очень рассчитана Хрущевым. У нас она отклика никакого не получила, не была опубликована, но за границей множество газет поместило отчет об этом собрании на Ленинских горах, и там содержалось вот это самое дело, что Хрущев назвал себя «маленьким Пиней», и стали его называть на Западе «маленьким Пиней» в газетах, и Хрущев стал на это обижаться, может быть, потому, что он поздно выяснил, что Пиня — это Пинкус, имя-то еврейское.

Так или иначе, «маленький Пиня» стал знаменит. Когда Хрущев был снят, западногерманский журнал «Штерн» посвятил этому событию полнмера. Открывался этот номер огромным портретом Хрущева, над которым было написано: «Маленького Пини больше нет». А на второй странице опять портрет Хрущева и громадный заголовок: «Самый разговорчивый политический деятель современности ушел со сцены, не сказав ни слова». Вот так.

Ну, словом, вот так закончилось это заседание на Ленинских горах. Расходились все сытые, но тревожные, со смущенной душой, не понимая, что будет; дела после этого пошли плохо, стали завинчиваться гайки, Косолапов был снят, «Литературная газета» превратилась в «Лижи», назначен был туда Чаковский, стали помещаться письма, разоблачительные статьи. В общем, начался разгром. Всем провинившимся пришлось лихо в это время. И мне пришлось довольно лихо. Главным образом за мое выступление в ВТО. Ведь Грибачев-то был кандидатом в члены ЦК, а Кочетов — членом Ревизионной комиссии ЦК. Заявление они подали прямо в Президиум ЦК, дело мое

должно было разбираться, стали вокруг меня снова — уже не первый раз в жизни — собираться тучи. Вызвал меня Поликарпов, злой, как хорек.

До этого заседания, посещения Манежа и прочее он собирался уже было на пенсию уходить, но тут пришлось к месту, снова расцвел, выдвинулся, получил повышение, начал распра-вы.

Произошло у нас объяснение. Предложено мне было уйти из ВГИКа, но незаметно уйти, после весенней сессии, так — дотянуть и смыться. Ну, разумеется, из Союза тоже.

А дело мое готовилось к разбору. И решил я применить испытанное тут средство: заболеть. Поехал на дачу и заболел на полтора, даже два месяца. Сидел на даче, отсиживался. Приказано мне было написать объяснение по поводу этого моего выступления, этого «клеветнического». Не писал я этого объяснения, долго тянул. Потом написал. Ошибок не признал. Признал резкость формы, а по содержанию привел множество доказательств того, что я был прав в отношении Кочетова, и Грибачева, и Софронова, в отношении антисемитских погромов в свое время, во времена космополитизма. Помогло мне в этом множество людей, которые собирали для меня материал.

Ну, так вот я сидел, сидел, дожидался все смягчения. Но смягчения не дождался. Напротив, гайки завинчивались все туже. Надоело мне. Решил поехать в Москву — пусть будет, что будет. Разбирательство — так разбирательство.

Приехал, жду, что дело мое будет разбираться. А оно все не разбирается. И вдруг приходит снова повестка — письмо: снова приглашают меня на какое-то совещание творческой интеллигенции с руководством. Но на этот раз совещание не на Ленинских горах, а в Кремле, в Свердловском зале. Вот это и была вторая встреча с Хрущевым, о которой пойдет речь ниже.

Итак, вторая встреча — встреча в Свердловском зале.

Продолжалась она два дня, в один день не уложились. Началась с утра.

Пришел я в Кремль, в Свердловский зал. Те же люди, та же творческая интеллигенция, только вдвое больше народу. На Ленинских горах было человек триста, а здесь шестьсот, а то и шестьсот пятьдесят. И мелькают между знакомых лиц какие-то неизвестные молодые люди в скромных темных костюмчиках, аккуратных воротничках. Обстановка сугубо официальная. Зал идет амфитеатром, скамьи. А напротив на специальном возвышении места для президиума, трибуна для выступающего. Аккуратный, красивый, холодный зал.

Расселись все. Ясно было, что идет продолжение. Никто осо-

бенно хорошего не ждал. Расселись все, и молодые люди расселись — так, по всему залу. Куда ни поглядишь, недалеко сидит аккуратненький, внимательный.

Посидели-посидели — вышел Президиум ЦК. Хрущев, за ним остальные. Козлов виден тут, аккуратно завитой, седоватый, холодный. И Ильичев.

Встали все, ну, поплодировали друг другу. Сели. Тишина. Настороженная тишина. Ждем.

Встает Хрущев и начинает:

— Вот решили мы еще раз встретиться с вами, вы уж простите, на этот раз без накрытых столов, без закусок и питья. Мы, было, хотели на Ленинских горах, но там места мало, больше трехсот человек не помещается. Мы решили на этот раз внимательно поговорить, чтобы побольше народу послушало. Ну вот приходится собираться здесь. Но в перерывах тут будет буфет — пожалуйста, покушайте.

Опять начинает как благодущный хозяин.

— Погода, говорит, сейчас, к сожалению, плохая. Зима, промозгло так, не способствует она такой сердечности атмосферы. Ну ничего, поговорим зато серьезнее. Но вот следующую встречу мы намечаем провести в мае или июне, солнышко будет, деревья распустятся, травка — тогда уж мы встретимся по-сердечному, тогда разговор будет веселее. Но сейчас вот так приходится, по-зимнему. Вот так.

Помолчал. Любил он погоду на помощь себе призывать, когда выступал. Всегда она ему помогала. Солнышко или его отсутствие.

Помолчал. Потом вдруг, без всякого перехода:

— Добровольные осведомители иностранных агентств, прошу покинуть зал.

Молчание. Все переглядываются, ничего не понимают: какие осведомители?

— Я повторяю: добровольные осведомители иностранных агентств, выйдите отсюда.

Молчим.

— Поясняю, — говорит Хрущев. — Прошлый раз после нашего совещания на Ленинских горах, после нашей встречи, на завтра же вся зарубежная пресса поместила точнейшие отчеты. Значит, были осведомители, холии буржуазной прессы! Нам холуев не нужно. Так вот, я в третий раз предупреждаю: добровольные осведомители иностранных агентств, уходите. Я понимаю: вам неудобно так сразу встать и объявиться, так вы во время перерыва, пока все мы тут в буфет пойдем, вы под видом того, что вам в уборную нужно, так проскользните и смойтесь, чтобы вас тут не было, понятно?

Вот такое начало.

Ну, а потом пошло, пошло — то же, что на Ленинских горах, но, пожалуй, хуже. Уже никто возражать не смел. Щипачеву просто слова не дали. Мальцев попробовал было что-то вякать про партком Союза писателей, на который особенно нападали, но его стали прерывать и просто выгнали, не дали говорить.

Эренбург молчал, остальные молчали, а говорили только вот те — грибачевы и софроновы, васильевы и иже с ними. Говорили, благодарили партию и правительство за помощь. Благодарили за то, что в искусстве, наконец, наводится порядок и что со всеми этими бандитами (иначе их уже не называли — абстракционистов и молодых поэтов), со всеми этими бандитами наконец-то расправляются.

Кто-то сказал из этих: мы где в Европе ни бывали, всюду находили следы поездок этих молодых людей, которые утюжат весь мир. Утюжат и всюду болтают невесть что, и наносят нам вред.

Ермилов что-то сказал галопом, еще какие-то люди. И общей темой было, что нет у нас противопоставления поколений, дружно у нас работают оба поколения и мерзавец тот, кто заявляет, что есть два поколения. И говорили это все главным образом старцы, и при этом рубали на котлеты более молодых.

Вот так шло это заседание.

Шолохов вышел, помолчал, маленький такой, чуть полнеющий, но ладно скроенный, со злым своим, незначительным лицом, и коротко сказал:

— Я согласен, говорить нечего, я приветствую.

Повернулся и сел.

Вот так шел этот первый день, и, признаться, я запомнил, какие выступления были в первый день, какие — во второй день. Два было ключевых, я бы сказал, выступления. Одно — это жены Корнейчука, как ее там? Ванды Василевской. Она сделала такой аккуратный партийный донос в очень благородной форме. И сообщила она, что ей польские партийные товарищи сообщили, с возмущением сообщили, что Вознесенский давал интервью в Польше вместе с группой молодых поэтов и в этом интервью был задан вопрос, как он относится к старшему поколению, как с поколениями в литературе? И он-де ответил, что: я не делю литературу по горизонтали, но поколения, а делю ее по вертикали; для меня Пушкин, Лермонтов и Маяковский — мои современники и относятся к молодому поколению. Но к Пушкину, Лермонтову и Маяковскому, к этим именам, он присовокупил имена Пастернака и Ахмадулиной. Ну, и из-за этого разгорелся грандиозный скандал. Это было уже во второй день, по-моему.

А в первый день, если я не ошибаюсь, было еще выступление Пластова, очень забавное. Вышел такой человечек с проборчиком, скромненький, не молодой и не старый, глуховатый, или притворяющийся глуховатым, с простонародным говорком таким, и начал, беспрерывно кланяясь, благодаря партию и правительство, и лично Никиту Сергеевича Хрущева, рассказывать самые удивительные истории.

Начал он так:

— Вы знаете, Никита Сергеевич, после того заседания на Ленинских горах я, воодушевленный, восхищенный, старался запомнить все. Ведь это ж историческое событие. И вот, записал себе заметки и поехал к себе, где я живу (я живу далеко, в глубинке, там у нас совхоз, колхоз когда-то был), еду и в поезд все повторяю, чтобы не забыть, и ваши слова и слова товарища Ильичева, и что говорилось, и как говорилось. Приезжаю, ну, меня на станции на санях встречает Семен, он старик уже теперь, окладистый. Когда-то я его пастушенком написал. Приятель мой. Сел я, и все жду, что он заговорит со мной об этом великом событии на Ленинских горах. А он все не заговаривает, не заговаривает. Так, говорит, кто болен, кто здоров, кто умер, кто жив, — как, что.

Я ему говорю: «Что ж ты меня не спрашиваешь про событие-то?» — «Какое событие?» — «Ну, на Ленинских-то горах совещание интеллигенции с правительством, художников». Он говорит: «А что, тебе влетело, что ли?» Я говорю: «Да нет, я, наоборот, на коне, другим влетело — абстракционистам, они оторвались от народа». Он говорит: «Как — оторвались от народа? Они что, из иностранцев или графов?» — «Да нет, свои, но оторвались, говорю. Да вы что, газеты-то читаете?» А он мне: «Которые читаем, которые так раскуриваем».

Приехал я к себе, ну никто ничего не знает, Никита Сергеевич. Там не только что абстракционизм или там сюрреализм, там и что такое реализм, никто не понимает. Учительша ко мне пришла, просит: «Дайте мне хоть Репина какую-нибудь репродукцию, показать ребятам. Я же не знаю, чего объяснять-то».

Ну, собрались мужики, я им говорю, они говорят: «Ты говори с таким-то, с Удиновым, он на почте работает, он все читает, все знает, мы в этом деле не понимаем». И спрашивают меня: «А что этим художникам, платят?» Я говорю: «Платят». «И хорошо платят?» — «Да платят». Они говорят: «Это чудно, мы вот уж который месяц только галочки ставим, зарплату не получам, а тут, оторвавшись от народа, а платят!»

И вот в этом роде он все говорил. Его Хрущев пытался прерывать, вставлял замечания, он повернется: «Ась? Да-да, вот я и говорю!»

Вот, например, такой эпизод:

— Приказали мне доярку такую-то написать. Я посмотрел на нее и в фас, и в профиль. Ну, ничего нет в ней ни героического, ни романтического, ни реалистического, — ну как ее писать?

Хрущев его прерывает:

— Я б ее так на вашем месте написал, чтобы эта самая доярка была бы и героической, и романтической, — вот что такое искусство.

Пластов приставляет руку к уху:

— Ась? Ну, вот-вот, я и говорю, Никита Сергеевич, ничего в ней нет ни героического, ни романтического, писать-то и невозможно.

Хрущев опять:

— Да я говорю — ее так можно написать...

Пластов:

— Вот я и говорю: нет в ней ничего, Никита Сергеич. А вот, помню, писал я соседку — коз она у меня пасла, во время войны еще было, — поразило меня трагическое выражение лица. Пишу день, пишу два, пишу три, но времени-то мало — днем пaset коз, пригонит, уж скоро темнеет. Затянулся немножко портрет. Вот однажды она меня и спрашивает: «Скажи, долго ты еще портрет-то будешь делать?» Я ей говорю: «Да дня четыре». Она говорит: «Как бы мне не помереть к воскресенью». Да и померла.

Из зала ему:

— От чего?

Он говорит:

— От голода.

И такую он стал картину деревни рисовать, все поддакивая Хрущеву и говоря: «Спасибо вам, Никита Сергеич», — клуба нет, спирт гонят цистернами, все безграмотные, в искусстве никто ничего не понимает. Эти все совещания никому не нужны. Такую картину постепенно он обрисовал, что жутко стало... Жутко стало. И по сравнению с этим рассказом и «Вологодская свадьба», и «Матренин двор» просто показались какой-то идиллией, что ли.

Рассказывает он, как иллюстрировал Успенского. Пришел на сенокос мужиков зарисовывать, эскизы делать косцов. Ну вот, делает он наброски все эти, потом в полдень они собрались, смотрят рисунки, говорят ему: «Скажи-ка, тебе сколько за это платят?»

— Мне неловко им сказать, это ж сталинское время. Конечно, время было тяжелое, но скажу прямо: платили хорошо. Не скрою, Никита Сергеевич, трудное было, но

платили, уж платили! (Платили, между нами говоря, много).

Вот один и спрашивает: «Ну, по пятерке-то платят?» Другой говорит: «Ну да, станет он за пятерку чикаться, небось десятку!» А мне платили пятьсот за штуку. Я говорю: «Поднимай выше!» — «Неужто четвертной?» Мне совестно стало, я говорю: «Четвертной». — «Ну, смотри-ка, молодец! Нам сколько нужно намахаться, чтобы четвертной-то выработать! Пожалуй, месяца два махать».

Вот так он все продолжал, говорил, а закончил он так:

— Надо, братцы, бросать Москву, надо ехать на периферию всем художникам, на глубинку. Там, конечно, комфорта нету, ванной нету, душа нету, но жить можно. — И заканчивает: — В Москве правды нет! — И обводит так рукой.

А говорит-то он на фоне Президиума ЦК! «В Москве правды нет!» И хоть и смеялись во время его выступления, — когда он кончил, как-то стало страшновато.

Ну, вот так шел этот первый день. Рубали на куски так все инакомыслящее, так сказать, жевали прежнюю жвачку Ленинских гор, только уже на одной ноте, контрапункта не было. Не было такого, что выступает Грибачев, а ему отвечает Щипачев. Выступает такой-то, а ему отвечает Эренбург. Нет, все в одну трубу, главным образом по Эренбургу.

И вот пока это заседание шло, запомнил я лицо Козлова. Сидел он не двигаясь, не мигал. Прозрачные глаза, завитые волосы, холеное лицо и ледяной взгляд, которым он медленно обводил зал, как будто бы все время пережевывал этим взглядом собравшихся. Так холодно глядел.

А Хрущев все время кипел, все время вскидывался, и Ильичев ему поддакивал, а остальные были недвижны.

Пришлось в этот первый день выступить и мне. И опять выяснилась на этом выступлении какая-то удивительная сторона Хрущева.

От меня ждали покаянного выступления. Поэтому едва я записался, мне тут же дали слово. Я даже не ожидал, — моментально.

Я вышел и с первых слов говорю:

— Вероятно, вы ждете, что я буду говорить о себе. Я говорить о себе не буду, эта тема, как мне кажется, недостаточно значительная для данного собрания. Я буду говорить о двух моментах. Я прежде всего хочу поговорить о картине Хуциева.

И начал заступаться за картину Хуциева и, в частности, разъяснять смысл эпизода свидания отца с сыном, когда сыну видится мертвый отец, и кончается этот разговор тем, что он спрашивает его: «Как же мне жить?» — а отец отвечает: «Тебе

сколько лет?» — «Двадцать два». — «А мне двадцать», — отвечает отец и исчезает.

Я и говорю Хрущеву: ведь смысл этого в том, что: ты же старше меня, ты должен понимать, я же понимал в твои годы и умер за Советскую власть! А ты что?

И вдруг Хрущев мне говорит:

— Не-ет, нет-нет-нет, — перебивает он меня. — Это вы неправильно трактуете, товарищ Ромм, неправильно трактуете. Тут совсем другой смысл. Отец говорит ему: «Тебе сколько лет?» — «Двадцать два», — и исчезает. Даже кошка не бросит котенка, а он в трудную минуту сына бросает. Вот какой смысл.

Я говорю:

— Да нет, Никита Сергеевич, вот какой смысл.

Он опять:

— Да нет!..

Стали мы спорить. Я слово, он — два, я слово — он два. Наконец, я ему говорю:

— Никита Сергеевич, ну пожалуйста, не перебивайте меня. Мне и так трудно говорить. Дайте я закончу, мне же нужно высказаться!

Он говорит:

— Что я, не человек, — таким обиженным детским голосом, — что я, не человек, свое мнение не могу высказать?

Я ему говорю:

— Вы — человек, и притом первый секретарь ЦК, у вас будет заключительное слово, вы сколько угодно после меня можете говорить, но сейчас-то мне хочется сказать. Мне и так трудно.

Он говорит:

— Ну вот, и перебить не дают. — Стал сопеть обиженно.

Я продолжаю говорить. Кончил с картиной Хуциева, завел про Союз. Союз-то наш был накануне закрытия. Состоялось постановление Секретариата ЦК, чтобы ликвидировать Союз кинематографистов, и уже была назначена ликвидационная комиссия. Все! Союза, по существу, уже не было. Но я сделал вид, что не знаю этого постановления Секретариата. И сказал, что вот ходят слухи о ликвидации Союза, но, мол-де, Союз по таким-то, таким-то и таким-то причинам нужен.

Он меня перебивает:

— Нет, разрешите перебить все-таки вас, товарищ Ромм. Это все должно делать Министерство культуры.

Я ему говорю:

— Министерство культуры не может этого делать, у него для этого возможностей нет. Скажем, послать творческую комиссию в Азербайджан или куда-то. Да кроме того, это денег



будет стоить. Ведь наш-то Союз ничего не стоит государству, мы же на самоокупаемости.

Закончил я выступление. Потом выступил Чухрай, он хорошо уловил необходимый тон. Начал он с того, как он рубал абстракционистов в Югославии, как держался, а закончил так же: что нужно сохранить Союз.

И вдруг Хрущев объявляет перерыв и после перерыва начинает так:

— А знаете, товарищи, раскололи наши ряды кинематографисты. Вот мы было уж закрыли им Союз, а вот послушали и подумали: а может, оставить?

Ну, мы вскочили и говорим:

— Оставите!

— Давайте оставим. Только вы уж смотрите!

Нет, вы подумайте: накануне Секретариат ЦК запретил, я сказал несколько слов, несколько слов добавил Чухрай, и он решил — оставить!

Вы знаете, даже радости от этого не было.

Я подумал: вот так решаются дела! Вот так закрылся Союз по доносу Грибачева или кого-нибудь еще. Вот так остался. Да не Грибачева. Ильичев его — Союз — не любил. Он закрыл, а этот открыл. А на этом заседании в основном-то ведь собрались еще ликвидировать и Союз писателей, слить его с Союзом художников, композиторов и т.д., ликвидировать парторганизацию Союза писателей (она, кстати, была ликвидирована, а у нас почему-то была организована, наоборот).

Вот так это все было. Так протянулся этот первый день, а в перерывах жрали в буфетах чудные закуски и обменивались недоуменными, тревожными взглядами. В перерыве подошел ко мне казахский крупный кинематографист и говорит: «Вы меня простите, Михаил Ильич, ваша картина «Девять дней одного года» — на Комитете по Ленинским премиям мы ее забаллотировали, это не значит, что мы к ней плохо относимся, мы ее очень высоко ценим, но, сами понимаете, было нужно, нам это сказали, так что вы на меня не сердитесь, пожалуйста».

Ну, я сказал: не буду сердиться, не буду.

И то же самое молча сказал мне Завадский. Подошел, пожал плечами, вытянул руки, что-то промычал, не сказавши ни слова, поднял брови, — отошел.

Ну, в общем, все-таки первый день показался не очень страшным. Как-то прошел он мутно, но ничего чудовищного не произошло.

Разошлись, на завтра было назначено продолжение.

Второй день в Кремлевском зале,  
или Как откровенен был Никита Сергеевич Хрущев  
в присутствии 650-и человек, как он раскрылся,  
какие поразительные истории он нам рассказывал  
— дворцовые истории

И вот наступил второй день, так сказать, третья моя встреча с Хрущевым.

Пришли мы в тот же зал, те же люди сели на прежние места. Оглянулся я, а позади меня молодой человек в аккуратном костюмчике. Ну, думаю, надо быть сдержанным в выражении чувств. И в ту же минуту мне сидящий рядом Райзман говорит: «Миша, будьте сдержанны». То же самое я тихо сказал Тарковскому.

И тут вошел президиум, вышел добрый, веселый, полный жизненных сил Хрущев, за ним все остальные. Постояли, поаплодировали, сели. Козлов уставился своими ледяными глазами в зал, приготовился жевать его взглядом. Поразительны были неподвижность его лица, тренированность исключительная. Оно не выражало ничего.

А Хрущев начал очень весело, начал так:

— Ну что ж, товарищи, должен сказать — вчерашнее предупреждение подействовало. Подействовало! Ничего не просочилось. Даже могу сказать: вчера были приемы в некоторых посольствах, так просто из осторожности, очевидно, не явился почти никто. Даже вот так. Так что, в общем, хорошо, хорошо. Ну-с, давайте продолжать.

Ну, начали продолжать.

Начался день как-то скучновато. Все та же жеванина, все та же жвачка, родство поколений, спасибо Никите Сергеевичу, искусство питается соками народа, — все остальное так и пошло, шло, шло...

Да вот, пожалуй, интересное было выступление Турсун-заде, забавное. Он долго говорил о том, как он благодарен партии и правительству и как мы все не понимаем, насколько мы хорошо живем, и как нам легко дышится, а что вот в буржуазных странах совсем не так и плохо дышится, что был он в Афганистане, в столице, и увидел там следующее поразительное зрелище: стоит незаконченный мавзолей, чуть-чуть не законченный, и около мавзолея лежит в пыли совершенно худой, истощенный и умирающий человек и с безнадежной тоской во взоре смотрит на этот мавзолей. Якобы Турсун-заде спросил: кто этот человек и почему он с такой тоской смотрит на этот незаконченный мавзолей, а ему объяснили, что это

здешний крупный архитектор, мавзолеем он строил на собственные деньги, денег не хватило, мавзолеем он не достроил и умер.

Тут всех охватило некоторое изумление, потому что, ежели он умер, почему же он лежит в пыли и взирает с тоской во взоре? И сколько лет он лежит перед этим мавзолеем? А ежели он не умер, то почему же он не умер? И сколько, и когда, и в какие часы он смотрит на мавзолеем?

И все эти вопросы задавали Турсун-заде в первом перерыве, но тот только сердился и отвечал, что не понимают они поэтической метафоры.

И больше ничего забавного, так сказать, не было, пока не выступила Ванда Василевская со своим элегантным доносом, о котором я говорил, а объявлено было, что после Василевской выступает Налбандян.

Но, очевидно, к этому доносу на Вознесенского решено было придрасться, потому что, едва мадам закончила свою высокоидейную речь, как встал Хрущев и говорит:

— Что ж, товарищи, тут вот должен выступить Налбандян, но, может быть, мы попросим у него извинения, немножечко отложим его слово, а послушаем сейчас товарища Вознесенского, а?

Ну, Налбандян говорит:

— Пожалуйста, пожалуйста.

Выступление-то его было простейшее, он его произнес под самый конец, уж его откладывали раз семь. Дело в том, что он просто хотел поблагодарить Никиту Сергеевича за то, что с него сняты «оковы». А оковы заключались в том, что он изборажал Сталина и поэтом чувствовал себя все время виноватым. А вот сейчас эти оковы наконец сняты, он себя виноватым больше не чувствует, спасибо.

Ну, а в подтверждение того, что он себя виноватым не чувствует и что оковы с него, так сказать сняты, он все время, пока его речь откладывалась, рисовал наброски с президиума, отдельно Хрущева, выступающих. Очевидно, готовил большое новое полотно: встреча интеллигенции с партией и правительством. Но как-то, очевидно, не успел закончить это полотно, так как Хрущев был преждевременно снят.

Ну-с, вот, вышел Вознесенский. Ну, тут начался гвоздь программы. Я даже затрудняюсь как-то рассказать, что тут произошло. Вознесенский сразу почувствовал, что дело будет плохо, и поэтому начал робко, как-то неуверенно. Хрущев почти мгновенно его прервал — резко, даже грубо и, взвинчивая себя до крика, начал орать на него. Тут были всякие слова: и «клевета», и «клеветник», и «что вы тут делаете?», и «не нравится здесь, так катитесь к такой-то матери», «мы вас не дер-

жим». «Вам нравится там, за границей, у вас есть покровители — катитесь туда! Получайте паспорт, в две минуты мы вам оформим. Громыко здесь?» — «Здесь». — «Оформляйте ему паспорт, пусть катится отсюда!»

Вознесенский говорит: я здесь хочу жить!

— А если вы здесь хотите жить, так чего ж вы клеветеете?! Что это за точка зрения из сортира на Советскую власть!

И так далее. Трудно даже как-то и вспомнить весь этот крик, потому что я не ожидал этого взрыва, да и никто не ожидал, — так это было внезапно. И мне даже показалось, что это как-то несерьезно, что Хрущев сам себя накачивает, взвинчивает. Пока вдруг во время очередной какой-то перепалки, когда Вознесенский что-то пытался ответить, Хрущев вдруг не прервал его и, обращаясь в зал, в самый задний ряд, не закричал:

— А вы что скалите зубы! Вы, очкарик, вон там, в последнем ряду, в красной рубашке! Вы что зубы скалите? Подождите, мы еще вас выслушаем, дойдет и до вас очередь! Кто это?

Ему кричат:

— Аксенов.

— Ах, Аксенов? Ладно, послушаем Аксенова. Ну, продолжайте, — это он Вознесенскому.

Вознесенский не знает, что продолжать, говорит:

— Я честный, я за Советскую власть, я не хочу никуда уезжать.

Хрущев машет рукой:

— Слова все это, чепуха.

Вознесенский говорит:

— Я вам, разрешите, прочту свою поэму «Ленин».

— Не надо нам вашей поэмы.

— Разрешите, я ее прочитаю.

— Ну, читайте.

Стал читать он поэму «Ленин». Читает, но не до чтения ему: позади сидит Хрущев, кулаками по столу двигает. Рядом с ним холодный Козлов, Ильичев, который что-то на ухо Хрущеву говорит.

Прочитал он поэму, Хрущев махнул рукой:

— Ничего не годится, не годится никуда. Не умеете вы и не знаете ничего! Вот что я вам скажу. Сколько у нас в Советском Союзе рождается ежегодно людей?

Ему говорят: три с половиной миллиона.

— Так. Так вот, пока вы, товарищ Вознесенский, не поймете, что вы — ничто, вы только один из этих трех с половиной миллионов, ничего из вас не выйдет. Вы это себе на носу зарубите: вы — ничто.

Ну, разумеется, Хрущев не знал, что он в этот момент только цитировал знаменитое изречение Гитлера, которое было напечатано — на открытках, на альбомах печаталось в третьем рейхе — и которое звучало так: ты — ничто, твой народ — это все («Du bist nichts, dein Volk ist alles»). Так вот, повторил он это и предложил Вознесенскому зарубить на носу, что он — ничто.

Вознесенский молчит. Что уж он там пробормотал, не знаю, не помню, и Хрущев заканчивает так:

— Вот что я вам посоветую. Знаете, как бывает в армии, когда поступает новобранец негодный, неумеющий, неспособный? Прикрепляют к нему дядьку, в былое время из унтер-офицеров, а сейчас из старослужащих солдат. Так вот, я вам посоветую такого дядьку. Возьмите-ка в дядьки к себе Грибачева. Это верный солдат партии, он вас научит писать стихи, научит уму-разуму. Товарищ Грибачев, возьметесь обучить Вознесенского?

Грибачев с места:

— Возьмусь!

— Ну, вот так. Берите Грибачева в дядьки и запомните это. Идите. Ну, вы там, вы что скалили зубы, ну вы там, в очках, пожалуйте сюда.

Встает какой-то человек в задних рядах:

— Я?

— Да нет, рядом.

Встает другой:

— Я?

— Вы, вы, вы!

Идет по проходу человек, действительно, в очках, в красной рубашке под пиджаком, без галстука. Не знакомый никому, худенький такой человек.

Ну, тут от этого крика хрущевского на Вознесенского, вы знаете, всю эту толпу интеллигентов охватило какое-то странное, жестокое возбуждение. Это явление — Толстой здорово его описал в «Войне и мире», когда там Ростопчин призывал убить купеческого сына, и как толпа вся, друг друга заражая жестокостью, сначала не решалась, а потом стала делать это дело.

Идет этот человек по проходу, а на него кричат. Кто-то кричит: «Негодяй! Красную рубашку в ЦК надел!»

Он говорит:

— У меня нет другой.

— Иди, иди, отвечай за свои дела!

Со всех сторон вскакивают какие-то смиренные, какие-то васильевы, какие-то еще рожи.

Выходит он. Хрущев ему:

— Вы — Аксенов?

Тот говорит:

— Нет, я не Аксенов.

— Как не Аксенов? Кто вы?

— Я... я — Голицын!

— Что, князь Голицын?

— Да нет, я не князь, я... я — художник Голицын, я... художник-график... я реалист, Никита Сергеевич, хотите, у меня вот тут есть с собой работы, я могу показать...

Хрущев так осекся, говорит:

— Не надо! Ну, говорите.

Тот:

— А что говорить?

— Как — что? Вы же вышли, говорите!

— Я не знаю, что говорить... я... не собирался говорить.

— Но раз вышли, так говорите.

Тот молчит.

— Но вы понимаете, почему вас вызвали?

Голицын говорит:

— Да... я не понимаю...

— Как — не понимаете? Подумайте.

Он говорит:

— Может быть потому, что я стихотворению товарища Рождественского аплодировал или Вознесенского?

— Нет.

— Не знаю.

— Подумайте и поймете.

Голицын молчит.

— Ну, говорите.

Голицын:

— Может быть, я стихи почитаю?

— Какие стихи?

— Маяковского, — говорит Голицын.

И тут в зале раздался истерический смех, потому что это нервное напряжение уже было невыносимо. Сцена эта делалась уже какой-то сюрреалистической, это что-то невероятное: этот художник-график, который не знает, что говорить, и орущий на него Хрущев, который, думая, что это Аксенов, споткнулся.

Наконец, когда он сказал — Маяковского, Хрущев сказал:

— Не надо, идите.

Голицын пошел и вдруг обернулся, и говорит:

— Работать можно?

Хрущев:

— Можно.

Ушел Голицын.

Хрущев говорит:

— Аксенова. Вы извините, товарищ Налбандян, мы отложим ваше выступление. Давайте сюда товарища Аксенова.

Дело в том, что Голицын-то сидел рядом с Аксеновым, вот из-за чего недоразумение-то произошло. Хрущев заметил какую-то улыбку Голицына, стал орать. Люди решили, что он орет на Аксенова, а он вызвал Голицына.

Ну, тут вышел Вася Аксенов. С места в карьер на него Хрущев:

— Вам что, не нравится Советская власть?

Тот говорит:

— Да нет, я стараюсь писать правду, то, что думаю.

— Ваш отец был репрессирован? — говорит Хрущев.

Аксенов:

— Мой отец посмертно реабилитирован.

— Это он научил вас ненавидеть Советскую власть и клеветать на нее?

Аксенов:

— Я ничего дурного от отца не слышал. Мой отец был членом партии, верным коммунистом.

Ну как закончил Аксенов, уж не помню. А между тем самовозбуждение Хрущева все нарастало, и каждые десять минут выходил бесшумный молодой человек и тихо ставил перед ним стакан с каким-то питьем, накрытый салфеточкой. Хрущев все отхлебывал, и мне уж стало казаться: да не допинг ли это?

Выступление Налбандяна все откладывалось. Из реприз Хрущева запомнилась одна:

— Вы что, захотели клуба Петефи? Не будет этого! Знаете, как в Венгрии началось? Все началось с Союза писателей. Там был клуб Петефи, а потом восстание. Так вот, не будет вам клуба Петефи, не допустим.

Ну, и еще одна реприза заслуживает того, чтобы упомянуть ее. Хрущев вдруг сказал:

— Вы что, думаете, мы арестовывать разучились?

Ну, наконец, слово было предоставлено Налбандяну, он отложил очередной эскиз, сказал свое спасибо Никите Сергеевичу, сел. Ну, и последовало заключительное слово Хрущева. Ба-альшой аттракцион!

Начал он, помнится, с того, что стал извиняться, что погорячился, покричал, ну, мол, не обессудьте, дело важное и погорячиться можно.

Потом стал объяснять нам, что такое хорошее искусство, на образных примерах. Вот такое...

— Вот идешь зимой ночью — лунная ночь — по лесу. Снег лежит под луной голубой такой, сосны, ели в снегу, глядишь — какая ж красота! И думаешь: вот это бы кто-нибудь нарисовал. Так ведь не нарисуют же, а если нарисуют, так не поверят, скажут: так не бывает! А ведь бывает в жизни эта красота! Зачем же ходить в сортир за вдохновеньем? Вот был у меня друг-шахтер...

И опять читает какие-то стихи какого-то шахтера. Потом перекочевал на тему об антисемитизме и об Эренбурге — тот ему покоя не давал.

— Вот все акцентируют тему антисемитизма, — говорил Хрущев. — Да нет у нас антисемитизма и быть не может. Не может... не может... Вот я вам приведу в доказательство пример: знаете ли вы, кто взял в плен Паулюса? Еврей, полковник-еврей. Факт неопубликованный, но факт. А фамилия-то у него такая еврейская. Катерина Алексеевна, ты не помнишь, как его фамилия? Не то Канторович, не то Рабинович, не то Абрамович, в общем, полковник, но еврей. Взял в плен Паулюса. Это факт, конечно, не опубликованный, неизвестный, естественно, но факт. Какой же антисемитизм?

Слушаем мы его, и после этого сюрреалистического крика уж совсем в голове мутно, ни-ичего не понимаем. Хочется спросить:

— Ну, и что? И почему факт не опубликован, интересно знать?

А тот между тем продолжает:

— Или вот другой факт, тоже факт. Было, когда я в Америке ехал из Лос-Анджелеса в Сан-Франциско. Ну, тут, конечно, шикарное шоссе, эскорт на мотоциклах, открытая машина. Едем мы. А у американцев есть такой обычай: стоят на обочине и голосуют, руку поднявши, значит, просят подвезти. Я говорю: «А почему нам не взять в машину одного простого американца? Подвезем, поговорим. Чем мы не люди?» Увидел первого, говорю: «Вот этого возьмем». Взяли. «Куда вам?» — «В Сан-Франциско». — Поехали. И что ж вы думаете? Еврей. Еврей. Мы с ним поговорили, довез я его до Сан-Франциско, посадил, где ему было нужно.

Где ж вы находите антисемитизм? Нету антисемитизма. Какой может быть антисемитизм? Ну, правда, был вот — я, помню, еще шахтером был — один рабочий, участвовал, ну, так сказать, участвовал, но ведь и городских он тоже бил, между прочим.

Тоже неясное заявление. А после этого пошла уж совсем странная игра. Начал Хрущев рассказывать такие вещи, что, по-моему, и президиум при всей своей выдержанности этого не ожидал.



— Вот, товарищ Эренбург пишет — он-де уже понял — понял! — после тридцать седьмого года понял или после войны, — понял, что Сталин и прочее... Понял, но вынужден был молчать; выходит — он понял, а мы не понимали. А если понял, почему молчал? Выходит, все молчали? Нет, товарищ Эренбург, не все молчали, многие не молчали. Вот я вам приведу пример. Было это, не помню в каком-то году, был я в Западной Украине, ну, там бендеровцы, то, другое, был я тогда секретарем. Вдруг по ВЧ меня вызывают из Москвы, — Сталин. Что такое? «Никита (он меня Никитой называл), ты когда можешь прилететь в Москву?» Я говорю: да хоть сейчас. — «Садись, прилетай. Тут важней».

Прилетел, вызывает он меня к себе: «Вот что творится, Никита, ты посмотри. Вот список: сто восемьдесят человек — разговор на мою жизнь, и во главе секретарь МК, — и подает мне список. — Я тебе верю, Никита, разберись, в чем дело».

Я беру этот список, проверяю: ну, чепуха, секретари райкома, инструкторы, хорошие ребята, ну, и там стоит действительно во главе секретарь МК. Мы с Маленковым посовещались: что же нам делать с этим секретарем-то. Решили: пока переведем его скоренько в Горький. Вызвали его, еле уговорили: «Едешь в Горький». А тот еще на дыбы: «За что в Горький? За что...» — «Поезжай, пока руки-ноги целы, не спорь». Поехал.

Дня через три вызывает меня Сталин: «Что, расследовал?» Я ему говорю: все клевета, Иосиф Виссарионович, люди честные, готовы за вас жизнь положить.

«Проверил точно?» — «Точно, проверил», — и отдаю ему обратно список. Он берет список и говорит: «Ох, подлецы, подлецы, на какое ж дело идут — клеветают на невинных людей». Вот Екатерина Алексеевна здесь сидит, помнит это дело. Помнишь, Катерина Алексеевна? Так было ведь? А вы, товарищ Эренбург, говорите: все молчали. Не все молчали.

Здесь товарищ Эренбург?

Но товарищ Эренбург уже ушел. На нем уже верхом проскакал и Ермилов, и другие, и столько его поминали, что старик не выдержал и ушел с этого второго заседания, кажется, именно в тот момент, когда рев шел и Вознесенского долбали.

— Нет Эренбурга? М-да. Вот он говорит. Вы думаете, легко было нам? Ведь, между нами говоря, — говорит Хрущев, понизивши голос и забывая о том, что в зале сидит ровным счетом шестьсот пятьдесят человек, — между нами говоря, это же был сумасшедший в последние годы жизни, су-ма-сшед-ший. На троне, заметьте.

Вот я приведу вам пример, между нами: готовился (это в пятьдесят втором году) XIX партийный съезд. Вызывает нас

пятерых Сталин к себе и говорит: «Товарищи, предстоит ответственный партийный съезд, будет приниматься новый Устав партии, будет выбран президиум. Кого выберут в президиум? Политбюро в полном составе. А ведь у нас в Политбюро шпионы. Молотов — шпион, Ворошилов — шпион...»

Ну, тут все присутствующие стали быстро подсчитывать, каких же пятерых он вызвал? Ну, это не трудно разумеется, установить.

— «Так вот, что же делать? Нехорошо, если в президиуме такого ответственного съезда решения будут приниматься в присутствии шпионов». Что делать? Мы, конечно, молчим. Тогда Сталин говорит: «Я предлагаю выбрать рабочее бюро президиума в очень ограниченном составе, и список я составлю сам». Ну, все конечно, принимают такое предложение.

Назавтра мы приходим, ну, и Сталин дает мне список. Там пять человек и Ворошилов. Ну, раз он дал — что ж. Я оглашаю список на съезде. Его, разумеется, принимают единогласно. Рабочее бюро президиума утверждено, и сразу после первого заседания съезда рабочее бюро президиума является к Сталину на заседание.

Тот ходит, курит трубку, молчит. Сердитый такой, мрачный. Не говорит ничего. Долго ходил, все молчал. Ну, он молчит, и мы, конечно, молчим. Потом он говорит: «Сегодня рабочее бюро заседать не будет, все свободны». Ну, все пошли, и с полдороги нас пятерых-то и вернули. А Ворошилова не вернули.

И, как вернулись, стал он говорить: что же это происходит? Специально назначается рабочее бюро президиума, чтобы не проникли шпионы, и в него проникает шпион Ворошилов. Вот как работают враги!

Тогда я вынимаю бумажку, которую мне Сталин передал. Я его бумажки не терял, товарищи, и передал ему: вот Иосиф Виссарионович, ваша рука. Тот читает: «Да, моя рука, сам вписал шпиона. Стар стал. Не могу уже больше руководить партией. Пора кого-нибудь мне на смену». И вдруг повернулся к нам, и сразу так: «Верно, а?» Ну мы, конечно: ну что вы, Иосиф Виссарионович, да что вы, да работайте, да вы еще так... да это случайность — то и другое. Он на нас смотрел, каждому в глаза заглянул, потом сказал: «Ну ладно, идите».

Ведь вот как бывало. А вы думаете, легко! Это товарищ Эренбург думает, что легко было. Только он, видите ли, понял и молчал. А мы... Нет, не все молчали, товарищ Эренбург.

Или вот другой случай, тоже, товарищи, между нами.

Как-то осенью отдыхали мы все на юге, на побережье. Ну, и Сталин там отдыхал. Каждый в своей даче, конечно. Как-то

еду я, так, вечером, ближе к вечеру, а навстречу мне такой-то (называет фамилию тоже члена Политбюро). Я ему: «Ты куда?» — «От Сталина». — «Что так?» — «Да прогнал». — «Как прогнал?» — «Да вот так. Сам вызвал, а потом выгнал, вот, еду домой». — «А в чем дело?» — «Понятия не имею. Вызвал, а потом — пошел вон, вот и все. И вот, иду домой».

Так, думаю, неважные у тебя какие-то дела. Надо, пожалуй, на дачу к себе возвращаться.

Возвращаюсь на дачу. Только сел обедать — звонок. Что такое? «Никита Сергеевич, вас просят». — Подхожу. «Пожалуйста к Сталину, вызывает».

Я думаю: ах ты господи боже мой, и позвать-то не дает. Ведь это так трудно, вы себе... вы только думаете, что легко. Это — нервы напряжены, и водку нужно пить все время. И все время начеку. Да ну, к чертовой матери, думаю, хоть бы отдохнуть дал! Нет, думаю, пообедаю дома.

Ну, сiju, ем. Второй звонок: Поскребышев или там... «Никита Сергеевич, Иосиф Виссарионович просит вас немедленно приехать».

Ну что тут делать. Сел — поехал.

Приехал я к нему на дачу, ну, он меня что-то не вызывает. Отвели меня в комнату, которая мне предназначена. Ну, ужин. Ну, поел, вышел в сад — нету. Походил по дому — нету. Посидел, подождал-подождал-подождал — не зовет. Ну что я буду делать? Ну сколько можно ждать? Ждал-ждал, ну, лег спать. Утром просыпаюсь — не зовет. Позавтракал — не зовет. Решил: дай погуляю по саду. Пошел по саду гулять, смотрю, с Берией он в беседке сидит, о чем-то по-грузински говорят, смеются. Я думаю: что делать? Ведь он меня не звал, идти-то не полагается. А не пойти тоже как-то неудобно. Думаю: дай-ка, пройду мимо. Прохожу мимо — не замечает. Ну, думаю, чем черт не шутит, дай-ка пройду второй раз мимо. Прохожу второй раз, он вдруг меня окликает: «Ты чего здесь? Уходи». Уходи! Я ушел. Но ведь он сказал «уходи», а не уезжай. Ты чего здесь делаешь, чего тебе здесь надо? Уходи. Ведь это, товарищи, надо было все понимать, какой в этом смысл — уезжай совсем или уходи временно? Я решил — погуляю. Ведь я знаю, тут в горах под каждым кустом телефон, если я буду нужен, тут же мгновенно появятся.

Ушел я, гуляю себе так, по горкам. Хожу час, хожу два. Действительно, из-под куста, как из-под земли, вырастает какой-то лейтенант: «Товарищ Хрущев, вас просит товарищ Сталин».

Повернулся, пошел. Стоит веселый — хохочет: «Ты куда девался? Поедем рыбу ловить, я тебя за этим вызывал».

Ведь вот как бывало. Вот как бывало, товарищи! А вот товарищ Эренбург думает, что это легко.

Вот это сюрреалистическое заседание, с этими рассказами Хрущева, оно, пожалуй, было венцом этих происшествий, более яркого я что-то не упомяну.

Пошел я домой, думаю: ну что из этого всего впоследствии? Даже последние слова Хрущева были какие-то возвышенные, что-то провозглашал он, призывал. Но какие тут призывы? Смятение у всех. Что делать? Что будет?

А назавтра парторганизацию писателей действительно разогнали, и членов партии, писателей, раскрепили — кого куда: кого на «Мосфильм», кого в издательство, а некоторые к парторганизации зоопарка прикрепилась, потому что она рядом, зоопарк-то рядом с Союзом писателей. Вот так. И не стало парторганизации в Союзе писателей. Единственный Союз, где нет парторганизации. В случае чего — нет парткома. Есть парторг, а это совсем-совсем другое.

Ну, дальше как дела шли, все известно.

Четвертая встреча с Н. С. Хрущевым.

Состоялась эта встреча на июньском Пленуме ЦК, отличалась она необыкновенной помпезностью, хорошими обедами и огромным количеством присутствующих. На Пленум было приглашено больше двух тысяч гостей.

Июнь. Следовательно, с марта по июнь я ждал своей судьбы. Ведь жалобы-то от Грибачева, Софронова и Кочетова были поданы в Президиум ЦК в очень резкой форме. Грибачев и Кочетов — один из них кандидат в члены ЦК, другой — член Ревизионной комиссии, так что дело нешуточное. Но я все ждал, ждал, ждал, и все до меня доходили сведения, что собирается материал. Материал собирают и во ВГИКе, и в Союзе, и в Комитете, и на «Мосфильме». По разным линиям собирают материал. Я все ждал, что будет. Наконец, мне сказали: очевидно, после июньского Пленума будет разбираться ваше дело, а может быть, и на самом Пленуме. Это плохо.

Ладно. И вот наконец состоялся Пленум. Сделал Суслов доклад по китайскому вопросу, Ильичев — по вопросам культуры. Пошли обыкновенные речи. Я, признаться, все это забыл, да и все это было известно, и сейчас не могу вспомнить, что же там говорилось. Только несколько таких черт запомнилось мне. Вот эти несколько черт я и хочу сообщить.

Прежде всего поразило меня поведение высокой интеллигенции, так сказать, верхушки нашей.

Члены союзов писателей, художников и композиторов находились в недоумении и тоске, ибо эти три союза должны были

быть слиты. И в кулуарах все спрашивали друг друга: что же мы будем делать, скажем, на пленумах союза? Неужели живописцы будут обсуждать вопросы музыки, а музыканты — романы, повести и рассказы? Ведь не может же быть, чем же мы будем заниматься?

Но, несмотря на это недоумение, руководство наших союзов восторженно приветствовали это слияние — приветствовали с тоской и недоумением во взоре, но приветствовали.

Трусливее всех, пожалуй, оказался Федин, потому что Тишке Хренникову, по-моему, было все равно. Но Федин, он производил просто жалкое впечатление, ну просто безграничный трус.

Так или иначе, прошли эти речи, а я все жду, до меня все не доходят. Наконец, не то уж на третий день, что ли, доходит дело до выступления Павлова. Начинает Павлов с вопросов целины, производства, всякие такие торжественные мотивы, идет по целине, шагает, ну и дошагал, наконец, говорит:

«Некоторые вот тут предъявляют претензии к нашей молодежи. А чего мы можем требовать от нашей молодежи, если среди наставников этой молодежи числятся такие, с позволения сказать, профессора, как Михаил Ромм, который пропагандирует общечеловеческую мораль и лирическое...»

Что «лирическое», он не договорил, потому что вдруг его прервал Хрущев. «О шатаниях товарища Ромма нам известно, — сказал Хрущев. — Мы сами разберемся в этом вопросе. — Помолчал и добавил: — Но мы надеемся, что этот крупный мастер еще встанет на ноги».

Ну, я, правда, тоже надеялся, что «встану на ноги», но, во всяком случае, понял, что продолжаться речь Павлова не будет. Действительно, Павлов нежно улыбнулся, перелистнул страничку и пошел дальше шагать по целине.

Я сижу в некотором недоумении, так и не понимаю — что это, угроза? Или, наоборот, индульгенция? Хорошо уж, по крайней мере, что речь Павлова прервана. А окружающие меня интеллигенты не глядят на меня, смотрят куда-то вдаль мутным взором таким, и искоса вдруг, быстро так, воровским взглядом, — что делает он? Что я чувствую?

Ну, я не чувствовал ничего, кроме мути.

Во время перерыва спустился я вниз. Ну, все тут бросаются мгновенно обедать и завтракать. У меня что-то аппетита не было, пошел я книжки выбирать в ларьке, вечную ручку, что ли, купил. И вдруг подходит ко мне тоже один из представителей нашей высокой интеллигенции и тихо говорит:

— Я вас не понимаю.

— А что?

— Ну как вы можете покупать вечную ручку в такую минуту?

— А что же мне делать?

— Да ведь П а в л о в выступал. Хрущев выступал! Нет, это либо какое-то необыкновенное самообладание, либо бесчувственность, что ли?

Я не знал, что выбрать — самообладание или бесчувственность. Самообладание — что-то очень торжественно, поэтому я сказал:

— По-моему, бесчувственность.

Ну, на этом и кончилось. Опять пошло заседание, опять говорит очередной оратор. И вдруг очередного этого оратора опять прерывает Хрущев.

— Минуточку, — говорит он. И обращается к двум членам ЦК: — Вы что здесь ухмыляетесь? Вы, товарищ такой-то (по-моему, Жемерин это был) и — такой-то (казахская фамилия, один из секретарей Казахстана), что вам тут смешно? Вы находитесь на заседании ЦК, надо уметь вести себя прилично. Что вы, не хотите работать? Можно освободить! Как вы позволяете вести себя в присутствии членов Центрального Комитета партии! Бе-зо-бра-зие!

У меня даже сердце упало. Я, признаться, и не думал, что на членов ЦК можно орать таким образом, как на мальчишек. Я, правда, слышал, как он орал на Вознесенского, на Голицына, но на членов ЦК!

После, в перерыве, пошел я вниз, что-то болит у меня под ложечкой, пошел я в амбулаторию, говорю:

— Дайте мне что-нибудь от печени.

— Почему от печени?

— Да болит под ложечкой.

— А почему вы думаете, что это печень?

— Ну, у меня больная печенка.

— Ну-ка, давайте.

Послушал меня врач, посмотрел, где болит.

— Что вы, — говорит, — да это не печень у вас. У вас стенокардия, это сердце.

Я говорю:

— Отродясь у меня не было стенокардии, и сердце у меня железное.

— Ну, вот не было, а теперь есть. Это у нас бывает.

Смотрю, а на одной коечке лежит человек, дышит чем-то. Кладет он меня, дает валидол, нитроглицерин. Полежал — пошел.

Ну, и после перерыва первым было дано слово этому казахскому члену ЦК. И он начинает с того, что приносит глубочай-

шее извинение за свое поведение Никите Сергеевичу Хрущеву. Не членам ЦК, не Центральному Комитету партии, а Никите Сергеевичу Хрущеву. Он просит учесть, что он всегда вел себя в высшей степени дисциплинированно, ни разу не нарушал порядков в Центральном Комитете партии, и что в данном случае он оплошал, потому что его Михалков попутал. Михалков-де рассказал очень смешной анекдот. Он с соседом своим, с этим Жемериным, что ли, ухмыльнулся, не сдержался, и вот такое бедствие произошло, он просит снисхождения к нему.

Ну, так шло это заседание, не знаю, еще, что ли, день. Наконец, наступил заключительный день. В перерыве всем членам ЦК и кандидатам роздали резолюцию по китайскому вопросу и резолюцию по культуре. Громаднейшие резолюции. Целые книжечки по каждому вопросу. Но дают только членам ЦК.

Я думаю, так мы и не узнаем, в конце концов, что же постановили по вопросам культуры и что постановили по китайскому вопросу, но посмотрим, что будет.

Должно было быть здесь два заключительных слова — Ильичева и Сулова. Но перед этим несколько замечаний решил сделать Хрущев. Приготовили ему для этого какую-то записочку, страничек шесть, небольшая. Ну, думаю, минут пятнадцать пройдет, заключительные слова, и все, — отработали.

Он начал читать свои замечания, но уже после первой же страницы отложил ее в сторону, надоело ему читать, и стал говорить. И проговорил он два с половиной часа. Ну никак невозможно вспомнить, что именно он говорил. Тут перемешались и вопросы политики, и китайский вопрос, и вопросы культуры, и крик на Некрасова, которого он предложил исключить из партии, и еще какие-то необыкновенные откровения.

Но главный, что ли, аттракцион, был китайский. Излагать весь этот китайский вопрос смысла, конечно, нету, но одна часть была примечательна.

— Ведь у нас были очень хорошие отношения. На чем они поломались? Я вам расскажу, пожалуй, эту историю, только без опубликования. Пожалуйста, прошу, не надо опубликовывать это дело.

Случилось это так. Вот как случилось начало этой трещины.

Были мы в Индии. Встреча прекрасная. Настроение было... С народом все превосходно. Ну, и пришло мне в голову, говорю: «Давайте, товарищи, залетим в Пекин, это и недалеко тут, из Индии, крючочек. Залетим, поговорим там по нашим делам». Ну, залетели. И что же вы думаете? Принимает меня Мао Цзедун, как вы думаете, где? В бассейне. В бассейне принимает.

Что делать? Он хозяин, я — гость. Приходится плыть. Ну, и влезает мы в воду. Он плывет, и я плыву, а между нами пере-

водчик. Но ведь он-то — призовой пловец, а я горняк, я же, между нами говоря, плаваю-то кое-как, я же бултыхаюсь, я же отстаю. А он плывет, козыряет. И все время всякие материи излагает, политические вещи. Переводчик мне это на плаву переводит, а я и ответить как следует не могу. И он получается передо мной в преимущественном положении. Ну, надоело мне это. Поплавал я, поплавал, думаю — да ну тебя к черту, вылезу. Вылез я на краешек, свесил ноги. И что же, теперь я наверху, а он внизу плавает. Он плавает, переводчик не знает, то ли с ним плавать, то ли со мной рядом сидеть. Он плавает, а я-то сверху вниз на него смотрю. А он-то снизу вверх, он в это время говорит мне что-то про коммуны, про ихний эти коммуны. Ну, я уже отдышался и отвечаю ему про эти коммуны: «Ну, это мы еще посмотрим, что у вас из этих коммун произойдет». Теперь уж мне во много раз легче, раз я сел. Он и обиделся. Вот с этого все и началось, товарищи.

Ну, поразительная глубина политического мышления Хрущева. Она представила для меня какую-то дополнительную краску в этом разнообразном, мозаичном, так сказать, портрете.

Ну, в общем, добрался он до конца своей речи кое-как. Разумеется, это было под самый конец заседания, уже трудно было ждать чего-нибудь еще, ну и говорит он тогда:

— Что-то я заговорился, я вижу, регламент-то у нас уже кончается. А тут еще два заключительных слова.

И тут Хрущев дает нам предметный урок того, как он понимает вопросы внутрипартийной демократии и ленинских норм партийной жизни.

Обращается он к Суслову и говорит:

— Скажите, товарищ Суслов, вы настаиваете на заключительном слове?

Суслов говорит:

— Нет, не настаиваю.

Он к Ильичеву. Ильичев тоже не настаивает. Хрущев ухмыльнулся и говорит:

— Узурпировал я заключительные слова. Ну, ничего, вопрос так ясен. Перейдем прямо к голосованию. Начнем с китайского вопроса. Сначала проголосуем резолюцию в целом. Книжечки розданы?

Розданы резолюции.

— Так, значит голосуем: кто за эту резолюцию — поднимите руку. Голосуют члены ЦК.

Все члены ЦК поднимают единогласно руки.

— Так, — говорит Хрущев, — проголосуем вместе с кандидатами.



Проголосовали.

— Так, — говорит Хрущев. И, помолчавши, вдруг вдохновенно произносит: — Товарищи, давайте будем демократичны! Проголосуем резолюцию со всем народом, со всеми приглашенными! Ведь сейчас разница между членом партии и беспартийным, так сказать, стирается. Вот я вам приведу пример. Подбирали мы однажды список на членов ЦК. Ну, подобрали одного человека. В общем подходящий, вроде, кандидат. Но что-то, помнится, что он беспартийный. Я говорю: «Товарищи, а вы проверили, он член партии?» — «Член партии». — «Проверьте еще раз». Проверили. И что ж вы думаете? Беспартийный! Ну вот, чуть беспартийного не сделали членом ЦК. Вот до чего стирается грань между членами партии и беспартийными товарищами! Это в замечательное время мы живем. И вот, товарищи, давайте проголосуем всем народом, все вместе за эту резолюцию.

Но резолюцию-то ведь никто не читал, кроме членов ЦК. И Хрущев ее читать явно не собирается. Я тихо говорю соседям: — Товарищи, неудобно, мы же не читали!

И мне в ответ шикают:

— Тихо! И так уж вы тут... позволяете себе!

— Кто за эту резолюцию? Голосуют все присутствующие!

Прошу поднять руки.

И все поднимают, как один человек, руки за резолюцию, которую никто не читал.

Хрущев с удовлетворением отмечает, что никто не воздержался, против нету, и приступает к голосованию отдельных поправок.

— На странице тридцать девятой, — говорит он, — второй абзац предлагается исключить. Нашли второй абзац? Голосую.

И все мы хором голосуем за исключение неизвестного нам абзаца по неизвестному нам документу.

Проголосовали, разошлись, удовлетворенные, и даже какое-то такое лестное чувство у всех: смотрите-ка, голосовали все вместе со всем ЦК.

Вот такой был человек, этот Хрущев. Я на него, признаться, зла не держу. Он мне, в конце концов, в чем-то даже помог. Вот, по меньшей мере, прекратил чтение обвинительной речи Павлова. Поэтому дело-то мое после этого замерло. Его из Президиума ЦК спустили куда-то в МК, из МК в райком, а из райкома в партком. И оно, так сказать, затухло. Хотя заседание парткома было глубоко отвратительным, но это — другой рассказ.

Что ж Хрущев? Что-то было в нем очень человеческое и даже приятное. Но вот в качестве хозяина страны он был, пожалуй,

чересчур широк. Эдак, пожалуй, ведь и разорить целую Россию можно.

В какой-то момент отказали у него все тормоза, все решительно. Такая у него свобода наступила, такое отсутствие каких бы то ни было стеснений, что, очевидно, это состояние стало опасным — опасным для всего человечества, вероятно. Уж больно свободен был Хрущев.

## Исповедь Пахра. 1967 г.

**В**ремя жить и время умирать. Последнее время я чувствую себя овощью. Меня поливают, рыхлят, вздобривают, закрывают от зимних заморозков, иногда сажают в теплицу — санаторий, иногда запирают в домашний парник, словом — я созрел. Этому овощу пришло время. Еще немножко, и я попорчусь совсем. И то уж у меня шкурка лопается, то бочок, то сердце, то что-то еще. Пришло время подвести итоги. Ну, завещания обычно пишутся, я уже написал — завещать мне нечего. А так — для себя, только для себя — хочу вспомнить, как я жил, что я сделал, в чем ошибся, что напутал.

Как человек я, вероятно, стал лучше, умнее, но приложить этот ум не к чему, поздно. Да и не умнее я стал. Сообразительность уменьшилась значительно, да и быстрота реакции, и все то, что называется комбинаторными способностями, постепенно теряется. Рушится. Как-то внутренне, духовно я стал серьезнее, что ли. Небольшое достижение. Но вот почему я стал серьезнее, почему больше просто понимаю в том, что происходит, да и почему так поздно начал понимать, — вот об этом мне и хочется сказать себе.

А кто-нибудь когда-нибудь прослушает эту запись.

Вот так. Родился я человеком легкомысленным, даже очень легкомысленным и долго не мог понять, сообразить не мог, чему посвятить себя, что делать в жизни. Путался. А так как я был еще человеком безвольным, да и остался безвольным, то меня все время толкали в разные стороны, толкали делать то или это, а я с неукротимой энергией бросался на это дело, выбранное не мною. Энергия у меня была действительно неукротимая. Я скульптором был сначала, учился этому делу, одновременно писал какие-то поэмы, дурацкие стихи, романы и повести, совершенно не всерьез, плохие. Писал трагедии, комедии, черт его знает, что только ни делал я. Все время должен был что-то такое делать. Обязательно, нетерпеливый я. Вот так. Нетерпеливый я, поэтому не могу сидеть без дела, а сейчас приходится сидеть без дела. Бывало, нет дела, я гвозди заколачиваю, какие-то стулья делаю, какую-то другую чепуху, обшкуриваю что-нибудь, обклеиваю, рисую бессмысленные вещи и так далее. А вот так тяжело мне сейчас, очень много приходится ни-

чего не делать, раскладываю пасьянсы, мозг требует совершенного бездействия, а руки приходится держать в бездействии, потому что мне строгать запрещено, пилить запрещено, что-то еще запрещено, нагибаться запрещено, садиться на корточки запрещено, а я не могу. Говорят — гуляйте, а я не могу просто гулять без цели, вообще не могу, мне скучно до ужаса. Я могу только ходить по делу. Иногда хожу и думаю, ну, давай куплю что-нибудь, бутылку одеколона, что ли, купить, в магазин зайти. В магазин заходить противно, народу много, все воспаленные, черт с ним, одеколоном. Вот так сложилось, вот так. И по многим, многим признакам я вижу, что овощу пришло время.

Мне было лет двадцать восемь, когда я решился на очень ответственный шаг, решил стать кинематографистом. До этого я все пробовал. Вот решил стать кинематографистом. Почему решил? Да я подумал, что это дело безответственное, легкое, вероятно, халтурить можно, так сказать, посредственно работать. Во всяком случае, приспособливаться, то, другое, третье. Литература — дело серьезное, скульптура тоже, требует отдачи всех сил, а я все перед этим побросал: и скульптуру, и литературу, и то, и другое. Занялся я кинематографом, глупо занялся. И не сразу даже понял, чего я буду делать, сценарии сначала пробовал писать, кинематограф изучать где-то такое, потом ассистентом режиссера был, потом стал режиссером. Никаких режиссерских целей, честно скажу, никаких я перед собою не ставил. Просто решил, попробую сделать картину.

Веселый я был, энергичный, это сейчас грустно рассказываю. А тогда мне было весело и наплевать, как будто бы и все получалось, так сказать. Велят надписи для других картин делать — делаю, мультипликацией руководить — и то, что-то такое, руководил некоторое время, что-то еще делать — делал, ассистентом был тоже очень энергичным, нравилось мне это дело и помогал здорово. Но вот настал момент, когда мне сказали — сделайте картину. Можно. Что делать? Я совершенно не представлял себе, что нужно сказать зрителям. Да и нужно ли [представлять], что именно. Какие-то советские темы мне в голову не приходили, потому что время было смутное, тридцатые годы. И я не очень был уверен в том, что я понимаю это время и что делать сейчас. И вот так возникла «Пышка». Оттого, что надо было занять руки. Занять руки... Попробовал я это дело. Я уже писал о том, как случайно пришла в голову мысль сделать «Пышку». Рассказ хороший, посоветовал мне это Спешнев, то есть не «Пышку», а взять что-нибудь из Мопассана. Взял «Пышку», очень милый директор студии прочитал сце-

нарий, сказал: «Ну, что ж, попробуйте, только чтобы было поменьше актеров, никаких массовок, дешевенькую картину — немую».

Я даже не подумал о том, какая задача делать немую картину, когда уже наступил век звукового кино, это был тридцать третий год, я встал в производство. Как давно уже было звуковое кино, немых уже никто не делал. Это была последняя немая картина. Написал я сценарий. Между нами говоря, я не очень понимал, как надо писать режиссерский. Эйзенштейн, помню, спрашивал меня: «Ну, какая-нибудь режиссерская экспликация у вас есть?» Я стал излагать какие-то соображения, а он сказал: «Вы не знаете, что такое режиссерская экспликация. Ну, ничего, можно делать картины и без режиссерских экспликаций. Вы очень хотите? Ну, делайте». Ну, какое напутствие он мне сказал при этом, не буду повторять.

В это время мне очень нравился Жюль Ромен. Вышел ряд книжечек, «Академия» издавала, потом Гослитиздат продолжал, и мне очень нравился унизм, очень нравилась идея — идея, что множество, которое состоит из единиц, делает каждую единицу частицей множества, что, скажем, два человека — уже не то, что один и один, они чуть-чуть меняются, а три еще больше меняются, а пять человек, особенно спаянных единым делом, или друзей, попутчиков даже, они превращаются в какое-то существо пятиголовое. А толпа — это уже живой организм и у него уже совершенно иная психика, у этого организма, у толпы, ничем не похожая на психику каждой единицы. Это похоже на пчел. В отдельности пчела представляет собой совсем иное существо, чем пчелиная семья: пчелиная семья мудра, а единая пчела — глупа как пробка. А у человека иной раз получается наоборот. В отдельности человек интересен и умен, а в толпе появляется огромная многоголовая свинья или огромное многоголовое животное, зверь.

Потом, позже я понял, что идея эта очень глубокая, я только развил замысел Жюля Ромена для себя в будущих картинах. Но тогда я хотел, просто пытался сделать литературное кинематографическое упражнение, не больше. Ну, что-то там для интернационализма прибавил фигуру немецкого солдата, а в общем сделал жюльроменовский вариант мопассановской «Пышки». Но никто этого не заметил, Жюль Ромен-то ведь писатель не очень идейный, Мопассан — классик. Никто не заметил другого литературного влияния: все-таки это была зеркальная работа, это была вторичная работа, скрещение двух литературных, что ли, направлений — мопассановского и жюльроменовского, да еще перекрещенное на мою собственную природу, что ли, кинематографическую, то есть у меня ее еще не было,

но — желательную кинематографическую природу, то, о чем я мечтал.

Странно мне сейчас сказать, но самое сильное на меня впечатление произвела картина «Земля» Довженко. И в особенности крупные планы. Я уже подзабыл «Землю» и даже не стал второй раз смотреть, но тогда, в тридцать третьем году, вспоминал какие-то статичные крупные планы, поразительные по эмоциональности, простоте, точности. Да нет, не простоте и не точности, поразительного своеобразия просто. Ну, и вот это какое-то смутное ощущение от «Земли» было у меня идеалом, к которому я бы стремился, а пока решил работать на крупных планах. Да, еще была картина «Страсти Жанны Д'Арк», которая потрясла меня. Вот из этого смутного начала и родился, значит, режиссер Ромм. Плохой он или хороший, большой или маленький, а родился он случайно, как все случайно в мире. Вот так. А не приди в голову Спешневу совет «почитай Мопассана», я бы, пожалуй, и не догадался до «Пышки», что-нибудь другое кропал бы, и не имел бы такого сразу успеха, и, может быть, прекратилось бы...

## Разговор с богом

Однажды мне снилось, что я разговариваю с богом. Вообще-то я не верю в бога, никогда не верил, но вот мне снилось — я так ясно помню этот сон, хотя уже не помню — давно это было или недавно, двадцать лет назад, а может быть, сорок лет назад, а может, я был мальчиком, когда мне приснился этот сон, — не знаю.

Но вот мне приснилось, что я умер, меня уже нету, и умер я, проживши какую-то плохую, неверную жизнь, делал очень много ошибок — от слабости, был духовно слаб и поэтому ошибался, — много было дурного в жизни и печального, и вот я умер и, мертвый, разговариваю с богом и прошу, чтобы мне разрешили еще раз родиться на свет, и говорю, что на этот раз я не сделаю ошибок, я буду жить правильно, я буду тверд духом, буду жить верно и больше не допущу ни слабости, ни ошибок, а мне говорили, что нет, ты опять проживешь так же и будешь точно такой же и такие же ошибки сделаешь от такой же слабости.

И все-таки я выпросил — выпросил и родился вот в этой жизни, которой сейчас живу, родился 24 января 1901 года, семьдесят с лишним лет тому назад. И каждый раз, когда я вспоминаю этот сон — о своем небытии, — я думаю, что я действительно сделал те же ошибки, и действительно был слаб духом часто, и ошибался, а я знаю, как надо правильно жить, но не могу. Вот и сейчас я очень хорошо знаю, кажется мне, но уже поздно, мне семьдесят лет, и жизнь уже прожита, и я вспоминаю сон, особенно когда вижу ребенка, — вижу ребенка и думаю: вот он родился, чтобы делать ошибки, радоваться и печалиться.

И думаю: да, рад бы прожить жизнь еще раз, но вряд ли мне разрешат еще раз, думаю, хоть и не верю в бога, — думаю: нет, еще раз не дадут мне еще раз родиться, нет, скажут, все, и я уйду в небытие; а детей, чем старше, тем больше люблю: они начинают жизнь.

Сужу себя, вспоминаю и думаю: как глупо я использовал эти семьдесят лет.







# Приложение

## Письмо И. В. Сталину

Дорогой Иосиф Виссарионович!

Я уже давно хотел написать Вам это письмо. Но, сознавая, какие грандиозные, мирового масштаба труды лежат на Ваших плечах, я просто не решался обращаться к Вам. Дело, однако, зашло так далеко, что обойтись без этого письма я не могу.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Задавались ли Вы вопросом, почему за время войны Вы не видели ни одной картины Эйзенштейна, Довженко, Эрмлера, Козинцева и Трауберга, моей, Александрова, Райзмана (ибо «Машенька» была начата задолго до войны), Хейфица и Зархи (ибо «Сухэ-Батор» тоже, по существу, довоенная картина) и некоторых других крупнейших мастеров. Ведь не может же быть, чтобы эти люди, кровно связанные с партией, взращенные ею, создавшие до войны такие картины, как «Броненосец «Потемкин», «Александр Невский», «Великий гражданин», «Щорс», «Трилогия о Максиме», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Депутат Балтики» и др., чтобы эти люди не захотели или не смогли работать для родины в самое ответственное время. Нет, дело в том, что любимое Ваше детище — советская кинематография — находится сейчас в небывалом состоянии разброда, растерянности и упадка.

Начну с себя, хотя дело идет, по существу, не обо мне. Два с небольшим года тому назад я был назначен художественным руководителем кинематографии. Одновременно другие крупнейшие режиссеры были назначены художественными руководителями студий. Это мероприятие, несомненно продиктованное ЦК партии и лично Вами, мы — творческие работники кинематографии — приняли с энтузиазмом, мы восприняли это как новую эпоху в кино. Мы взялись за эту непривычную для нас, трудную и неблагодарную работу и, скажу прямо, покрыли своим горбом бесчисленные ошибки, наделанные до нас Большаковым, и тем самым засыпали пропасть, которая годами отделяла руководство кинематографии от основного массива творческих работников. И вот за последнее время я оказался в каком-то непонятном положении. Я работаю в атмосфере явного недоброжелательства со стороны Большакова и его заместителя Лукашева. Больше того, у меня сложилось впечатление, что я нахожусь в негласной опале. Все важнейшие вопросы, непосредственно касающиеся художественного руководства, ре-

шаются не только помимо меня, но даже без того, чтобы проинформировать меня о решениях. Без моего участия утверждаются сценарии, пускаются в производство картины, назначаются режиссеры, без моего участия картины принимаются, отвергаются или переделываются, без моего участия назначаются и смещаются работники художественных органов кинематографии, в том числе художественные руководители студий и даже работники моего аппарата. На все поставленные мною принципиальные и практические вопросы тов. Большаков не считает нужным даже отвечать, в том числе я не получил ответа на вопрос о том, когда я сам получу возможность ставить картину и какую именно.

Дошло до того, что окружающие меня работники смотрят на меня с недоумением, не понимая, что происходит. Ко мне приходят режиссеры, операторы, актеры с рядом насущных творческих вопросов. Я ничего не могу им ответить, так как мои указания подчас ведут к полной дезориентации из-за расхождений с неизвестными мне указаниями Большакова, делающимися помимо меня.

Если бы речь шла только обо мне — только о моем тяжелом состоянии, — то, быть может, я не отважился бы писать Вам в наши дни. Но речь идет не обо мне персонально. Так, художественный руководитель крупнейшей у нас Алма-Атинской киностудии Эрмлер находится в таком же плачевном состоянии. Все, что я написал о себе, в полной мере относится и к нему. Важнейшие вопросы художественной практики студии, которой он руководит, решаются без его участия. Дошло до того, что приказом Большакова смещены заместители Эрмлера по художественному руководству Трауберг и Райзман, а на их место назначен Пырьев, причем с Эрмлером по этому вопросу не посоветовались, не объяснили ему причин этого исключительного мероприятия и даже не нашли нужным известить его об этом. Будучи в Ташкенте, Эрмлер беседовал со мной. Он находится в исключительно тяжелом моральном состоянии.

То же самое испытывают не только художественные руководители, но и целый ряд других крупнейших режиссеров. Сегодня я получил трагическое письмо от создателя трилогии о Максиме — Козинцева. Он жалуется на невыносимое обращение с ним, на полную дезориентировку, говорит о том, что чувствует себя «бывшим» человеком и просто гибнет. История с ним действительно возмутительна, и не только с ним одним.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Мы спрашиваем себя: в чем дело? Чем провинились против партии и Советской власти Эрмлер, Ромм, Козинцев, Трауберг и многие другие, имена которых я не упоминаю только потому, что они не говорили со мной лич-

но или не писали мне, но положение и настроение которых я отлично знаю. Среди нас нет ни одного, кто не просился бы многократно в Москву и на фронт. Но мы продолжаем сидеть в тылу, оторванные от центральных органов партии, получая от Комитета вместо руководства — приказы, бюрократические окрики и потоки непонятных и недоброжелательных распоряжений. Мрачная атмосфера клеветы, аппаратной таинственности и бюрократизма, исчезнувшая было за последние четыре-пять лет, начинает возрождаться в новых формах со всеми типичными «прелестями»: любимчиками, подхалимажем, таинственными перемещениями, зазнайством, самодурством и мстительностью. Мы с завистью смотрим на работников других областей, которые живут полной жизнью и радостно, несмотря на все лишения военного времени, отдают свой полноценный труд родине.

Как Вам известно, за месяц до войны в ЦК ВКП(б) состоялось совещание по вопросам кино, которое проводили тт. Андреев, Жданов, Маленков и Щербаков. В выступлениях секретарей ЦК был дан ряд руководящих указаний: об усилении художественного руководства и укреплении этого института, об устранении ряда бюрократических рогаков, мешающих работе кинематографии, об упрощении финансовой системы, об усилении работы с молодежью, выдвижении новых режиссеров и т. д. Ряд указаний был облечен в форму практических предложений, но ни одно из этих указаний не выполнено, а практика Комитета по делам кинематографии прямо противоречит всему направлению, данному на этом совещании. Это не может объясняться войной, так как война должна была бы подтолкнуть Комитет на быстрее осуществление указаний секретарей ЦК, ибо совещание происходило в атмосфере предвоенной обстановки.

Я не позволю себе затруднить ваше внимание перечислением множества фактов, иллюстрирующих бюрократизм, организационную неразбериху, формальное решение вопросов и т. д. Люди гибнут. Крупнейшие режиссеры, имена которых известны не только любому пионеру в нашей стране, но известны и в Америке, и в Англии, и во всем мире, — эти режиссеры находятся в таком состоянии, что, если ничего не изменится буквально в ближайшее время, то страна может навсегда потерять этих мастеров. Поднять их снова на ноги будет, быть может, уже невозможно. Что до нашей молодежи, то здесь помогать, пожалуй, уже поздно. Наша немногочисленная смена наповину не существует.

Я прошу Вас, Иосиф Виссарионович, вызвать в Москву, в ЦК партии художественных руководителей крупнейших студий:

Эрмлера, Юткевича, Чиаурели, Александрова, а также меня и режиссеров Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга. Украинскую кинематографию на этом совещании может представить находящийся в Москве Довженко.

На этом можно было бы кончить письмо, ибо я убежден, что такое совещание внесет ясность во все вопросы и даст нам долго политическую и творческую ориентировку. Но есть еще один вопрос, с которым я не могу обратиться ни к кому, кроме Вас. За последние месяцы в кинематографии произошло 15—20 перемещений и снятий крупных работников (художественных руководителей, членов редколлегии Сценарной студии, заместителей директоров киностудий, начальников сценарных отделов и т. д.). Все эти перемещения и снятия не объяснимы никакими политическими и деловыми соображениями. А так как все снятые работники оказались евреями, а заменившие их — не евреями, то кое-кто после первого периода недоумения стал объяснять эти перемещения антиеврейскими тенденциями в руководстве Комитета по делам кинематографии. Как это ни чудовищно звучит, но новые и новые распоряжения Комитета ежедневно прибавляют пищу для этих разговоров, оспаривать которые стало просто трудно.

Проверяя себя, я убедился, что за последние месяцы мне очень часто приходится вспоминать о своем еврейском происхождении, хотя до сих пор я за 25 лет Советской власти никогда не думал об этом, ибо родился в Иркутске, вырос в Москве, говорю только по-русски и чувствовал себя всегда русским, полноценным советским человеком. Если даже у меня появляются такие мысли, то значит в кинематографии очень неблагоприятно, особенно если вспомнить, что мы ведем войну с фашизмом, начертавшим антисемитизм на своем знамени.

Дорогой Иосиф Виссарионович! Я дважды в моей жизни обращался к Вам в тяжелую для меня минуту. Если я теперь в чем-то не прав, чего-то не понимаю, то прошу Вас разъяснить мне как члену партии и режиссеру допущенную мною ошибку.

Извините, что своим письмом я отнял у Вас время, такое ценное для всего передового человечества.

*Лауреат Сталинской премии  
Михаил Ромм*

8 января 1943 г.,  
гор. Ташкент

## Письмо Г. Ф. Александрову

Уважаемый Георгий Федорович!

Я давно хотел поговорить с Вами по существенным и большим вопросам кинематографии. В начале сентября я был в Москве, говорил с тов. Зуевой, и она обещала мне организовать беседу с Вами. К сожалению, назавтра после разговора с ней я заболел тяжелым брюшным и выбыл из жизни надолго.

Сейчас я счел вынужденным написать письмо товарищу Сталину и одновременно обратиться с письмом к Вам. Не скрою, что это решение было ускорено разговором с приехавшим в Ташкент тов. Григорьянцем, который беседовал со мною о работе Управления и Ташкентской студии. Все местные и частные вопросы настолько упираются в вопросы общие для кинематографии, что, по существу, все время приходится говорить об общекинематографическом руководстве.

Дела художественной кинематографии очень плохи. Крупнейшие мастера или не делают ничего, или делают не то и в полсилы. Положение со сценариями тяжелое. Хороших сценариев нет, идет серый стандарт. По существу, кинематография плетется по следам театра и литературы с большим опозданием («Фронт», «Радуга», «Русские люди», «Петр Крымов» и т. д. и т. п.). Состояние кадров тяжелое и неблагоприятное. С технической базой, со снабжением, с материальным обеспечением — очень плохо. Картины делаются медленно, с перебоями, тянутся бесконечно. Что говорить о темпах, если в Сталинабаде сейчас заканчиваются три маленьких картины, начатых в первые дни войны! И так почти повсюду, за исключением единичных «показных» картин.

1943 год, по-моему, будет очень плохим годом, — не вижу пока больших полотен, да и количественно план будет выполнен очень небольшой. Кончается январь, а студии все еще возятся с картинами, которые недоделаны в 1942 году. Но дело идет не только об этом годе. Сейчас, по существу, должны закладываться основания для плана 1944 года, а состояние кинематографии такое, что если оно не изменится, то и 44-й год окажется не лучше.

В чем же дело? По-моему, все беды кинематографии объясняются тем, что руководство Комитета по делам кинематографии не выполняет совершенно ясных и недвусмысленных указаний ЦК партии. Незадолго до войны произошли два события, которые должны были надолго определить курс работы кинематографии и стиль руководства. Это, во-первых, введение по инициативе ЦК института художественных руководителей, во-вторых, совещание в ЦК по вопросам кинематографии, со-

стоявшееся за месяц до войны. В выступлениях секретарей ЦК на этом совещании, в материалах к постановлению, подготовившихся под Вашим руководством, содержался ряд директивных указаний. Ни одно из них не выполняется, наоборот, вся практика Комитета прямо противоречит им. Привожу доказательства:

1. Институт художественных руководителей практически ликвидирован. Началось это с меня. Вот уже больше полгода, как началась политика отстранения меня от решения сколько-нибудь важных вопросов художественной кинематографии. Эта политика привела постепенно к тому, что сейчас мое участие в руководстве практически свелось к нулю. Параллельно изменился и характер отношений с художественными руководителями студий в том же направлении. С художественными руководителями совершенно не считаются, не спрашивают их мнения по основным вопросам, подлежащим их компетенции (например, по сценариям), их меняют как перчатки, смещают, закатывают им выговоры по пустякам. Художественный руководитель превратился в ширму, в козла отпущения. Это основное и главное.

2. На совещании в ЦК говорилось об упрощении организационной системы, об устранении ряда бюрократических рога-ток, вплоть до отмены утверждения режиссерских сценариев в Комитете. По этой линии не сделано ничего. Наоборот, бюрократизм расцвел пышным цветом, а при нынешних средствах связи он стал просто бичом производства. Вот, к примеру, вчера ко мне в Ташкент приехали товарищи из Еревана и Тбилиси. Они приехали по вопросам, которые при правильной организации дела легко можно было решить на месте, в местных организациях, на самой студии. Но наша система такова, что и я не могу решить их вопросов, придется посылать или этих людей с бумагами, или одни бумаги в Москву. Представьте себе путешествие короткометражного сценария или ерундовой сметы из Тбилиси, через Красноводск в Ташкент и далее в Москву. Затем возвращение обратно. Ведь это просто чудовищно! А месяц назад было еще хуже: существовала еще одна инстанция — Новосибирск. В Новосибирске решались все вопросы финансовые, плановые и по труду, в Ташкенте — производственные, а общие решения принимались только в Москве. Какое-то щедринское управление «по развязыванию и завязыванию узлов».

3. На совещании говорилось об упрощении и улучшении финансовой системы. Не сделано ничего.

4. На совещании особо подчеркивалась необходимость работы с молодежью, выдвижения новых режиссеров, даже ассиг-

нование на это особых сумм. Не сделано ничего. Наоборот, даже та немногочисленная молодежь, которая была у нас, подавала надежды, — наполовину уничтожена: уволена, разбронирована и т. д. Кое-кого уже нет. Вот вопиющий пример: молодой режиссер П. Арманд, сорежиссер по фильму «Человек с ружьем», очень одаренный парень, причем одаренный во всех областях, не только в режиссуре, но и в области музыки и поэзии (он автор слов и музыки популярнейшей песни «Тучи над городом стали»), — этот Арманд служит столболазом в полку связи в глубоком тылу. Если бы он был просто эстрадником, автором этой песни, — он работал бы по специальности. Политика невнимания к молодежи, даже не невнимания, а просто хамского к ней отношения со стороны Комитета, естественно, действует и на студиях, которые в свою очередь делают все, что могут, чтобы избавиться от «лишних». Молодой режиссер В. Кадочников, поставивший в прошлом году свою первую картину «Волшебное озеро» — сказку, в которой проявился его недюжинный талант, вкус и техническая изобретательность, — этот Кадочников умер на лесозаготовках после неоднократных просьб вернуть его по состоянию здоровья.

5. На совещании был поддержан секретарями ЦК вопрос о необходимости более тесной связи режиссеров с жизнью, необходимости творческих командировок, поездок на места и т. д. Казалось, сейчас, во время великой войны, необходимость эта стала особенно ясна. Не сделано ничего. Несмотря на многочисленные наши просьбы, ходатайства о поездках на фронт, такие поездки не организуются. Единичные режиссеры-счастливики командировались на несколько дней, что, разумеется, не давало ничего. Все мы сидим в тылу, великая война проходит мимо нас. Это будет иметь губительные последствия для нашего искусства.

И так по всем разделам совещания.

Состояние кадров очень тяжелое, такого я не помню. Об этом я подробно пишу товарищу Сталину и прошу Вас ознакомиться с этим письмом. Частично этого вопроса я касаюсь и в стенограмме, которую диктовал для тов. Григорьянца, по вопросам, которые он мне задал. Очевидно, стенограмма эта также будет у Вас.

Ко всему тому, что я написал, я должен прибавить еще два вопроса, которые ставлю именно в порядке вопросов:

Первое. Я считаю, что мы составляем неправильный тематический план, сплошь состоящий из военных картин. Совершенно нет тематики для отдыха. Нужно учесть, что то, что мы планируем сейчас, в основном выйдет на экране в 44-м году, то есть после нашей победы. Нельзя будет усталой стране, в значи-



тельной части только что освободившейся от чудовищного немецкого ига, показывать сплошные ужасы. Это будет просто неверно. Немедленно нужно, как мне кажется, значительнейшую часть темплана отвести под комедии, под музыкальные картины, а самое простое — под экранизацию классики, ибо здесь можно очень быстро сделать сценарии.

Второе. Я считаю, что Комитет в течении ряда лет ведет абсолютно неправильную политику в области национальной кинематографии. Политика эта состоит в том, что все вопросы национальной кинематографии решаются в Москве, в Малом Гнездиновском переулке, а не в ЦК и совнаркомах нацреспублик. Местные ЦК и совнаркомы руководят своей литературой, музыкой, изобразительными искусствами, театрами, заботятся о них, но только не о кинематографии. В результате национальная кинематография чахнет от года к году. В Грузии, в Армении, в других республиках существует отличная литература, музыка, театр, изобразительные искусства, а кинематографии нет, ибо кинематография искусственно оторвана в республиках от смежных искусств и от руководства. Руководство же Комитета, и вообще-то бюрократическое и мертвенное, по отношению к национальным кинематографиям просто губительно и не может быть иным: ведь все эти национальные студии не больше чем пасынки для Гнездиновского переулка. Жалкое прозябание национальной кинематографии особенно губительно сказалось на наших делах именно во время войны, когда все «общесоюзные» студии пришлось эвакуировать.

Наконец, последний вопрос. По этому вопросу я не решился писать товарищу Сталину и пишу Вам только после долгих колебаний, настолько это выглядит чудовищным и просто невероятным. Дело вот в чем: за последнее время Комитет провел ряд перемещений и снятия крупных работников (художественных руководителей, зам. директоров, гл. инженеров, начальников сценарных отделов, членов редколлегии Сценарной студии, редакторов и т. д.).

Все эти перемещения не вызываются никакими деловыми соображениями. А так как все снятые работники оказались евреями, а все вновь назначенные не евреями, то пошли разговоры об антиеврейских тенденциях в руководстве Кинокомитета. Как это ни чудовищно звучит, но новые и новые распоряжения Комитета все время прибавляют пищу для таких разговоров, оспаривать которые стало просто трудно, это стало притчей во языцех. В самые последние дни пошли разговоры, что «Комитет получил специальные указания» откуда-то по этому поводу. Получается прямая контрреволюция. Я лично стараюсь держаться убеждения, что все эти разговоры не более чем досу-

жий, тыловой бред, но и в этом случае они доказывают, как минимум, непонятность для кинорботников произошедших перемещений и их неверность. Подробнее по этому вопросу можно говорить только при личном свидании.

В письме товарищу Сталину я прошу вызвать в Москву, в ЦК, меня, художественных руководителей крупнейших студий — Эрмлера, Юткевича, Чиаурели, Александрова, а также Эйзенштейна, Козинцева и Трауберга. Очень, очень прошу Вас поддержать эту мою просьбу. Мне просто необходим разговор с ЦК, да и не только мне. Прошу кроме того поспособствовать тому, чтобы мое письмо было передано товарищу Сталину.

Я много сил и времени отдал работе художественного руководителя. Все, чего я добивался, чего добивались мои товарищи, — все это летит прахом. Кинематографии грозит катастрофа, а у меня просто болит сердце день и ночь. Никогда еще так плохо мне не жилось в кинематографии. И я это говорю в такие великие дни! Мне просто стыдно и больно.

Простите за не совсем аккуратную перепечатку письма: я все печатаю сам, у меня нет машинистки, которой можно доверить такое письмо.

Крепко жму Вам руку, с волнением жду ответа и вызова в Москву для разговора.

*Ваш Михаил Ромм*

18 января 1943,  
Ташкент

## Выступление в ВТО (ноябрь 1962 г.)

Я решил прийти сюда, в эту непривычную для меня аудиторию, наполовину театральную, состоящую в основном из научных работников, потому что, мне кажется, сейчас наступило время дать себе серьезный отчет в том, что у нас происходит. Тема собрания «Традиция и новаторство» дает повод говорить об этих серьезных вещах.

Передо мной очень темпераментно и хорошо выступил главный режиссер Воронежского театра товарищ Добротин. Он всем своим существом протестует против остатков сталинизма в сознании. Он рассказал о районном начальстве, которое после выпивки развело костер на террасе санатория, да еще закатило выговор культработнику санатория за попытку протестовать. Яркий пример. Но тут же товарищ Добротин советует вызвать Леонида Леонова в ЦК и предложить ему написать пьесу. А если у Леонова сейчас другие творческие замыслы? Если он сейчас не хочет работать в театре? По Добротину выходит, что если попросит ЦК партии, то Леонов сейчас же послушно напишет хорошую пьесу. А других путей нет? Вы не замечаете, товарищ Добротин, что этот путь рассуждений тоже от старых навыков, что это чуточку похоже на сожжение костров на веранде? (Аплодисменты.)

По дороге вы обрушились на современные танцы, жаловались, что под Новый год ваш актер Папов танцевал западный танец. Я никогда в жизни не танцевал, просто не умею танцевать ни вальс, ни мазурку, ни па-де-патинер. Но мне кажется, что легче танцевать в маленькой комнате западный танец, чем мазурку, потому что для нее комната мала. В течение многих лет пытаются изобрести настоящий советский танец. Изобрели. Он называется «Прогулка» и требует очень больших площадей. Объяснение по телевидению некоторых позиций этого танца заняло 4 сеанса. Но никто из зрителей не усвоил тонкостей.

А вот Папов сразу выучился танцевать. Очевидно, танец прост. Я хотел бы знать, много ли и какого именно вреда натанцевал товарищ Папов в новогоднюю ночь?

Заодно товарищ Добротин обрушился на безголосых певцов. А вот я люблю безголосых певцов. Мне больше нравится Бернес и вообще певцы, которые почти говорят и меньше поют, чем певцы, которые широко раскрывают рот и издают тремоло. Разумеется, арию «Прости, небесное создание» нужно петь хо-

рошо поставленным тенором, а «Ходит по полю девчонка» — как раз наоборот.

Мне нравится в искусстве все выразительное. (Аплодисменты.)

У нас действительно создались некоторые навыки, с которыми следует бороться. Я согласен с товарищем Добротиним, согласен бороться с собственными пережитками. Именно поэтому, прежде чем говорить о традициях, новаторстве, хотелось бы разобраться в некоторых традициях, которые сложились у нас. Есть очень хорошие традиции, а есть и совсем нехорошие. Вот у нас традиция: два раза в году исполнять увертюру Чайковского «1812 год».

Товарищи, насколько я понимаю, эта увертюра несет в себе ясно выраженную политическую идею — идею торжества православия и самодержавия над революцией. Ведь это дурная увертюра, написанная Чайковским по заказу. Это случай, которого, вероятно, в конце своей жизни Петр Ильич сам стыдился. Я не специалист по истории музыки, но убежден, что увертюра написана по конъюнктурным соображениям, с явным намерением польстить церкви и монархии. Зачем советской власти под колокольный звон унижать «Марсельезу» — великолепный гимн Французской революции? Зачем утверждать торжество царского черносотенного гимна? А ведь исполнение увертюры вошло в традицию. Впервые после Октябрьской революции эта увертюра была исполнена в те годы, когда выдуманно было слово «безродный космополит», которым заменялось слово «жид». Впрочем, в некоторых случаях и это слово было напечатано.

На обложке «Крокодила» в те годы был изображен «безродный космополит» с ярко выраженной еврейской внешностью, который держал книгу, а на книге крупно написано: «жид». Не Андре Жид, а просто «жид». Ни художник, который нарисовал эту карикатуру, никто из тех, кто позволил эту хулиганскую выходку, нами не осужден. Мы предпочитаем молчать, забыть об этом, как будто можно забыть, что десятки наших крупнейших деятелей театра и кино были объявлены безродными космополитами, в частности, сидящие здесь Юткевич, Леонид Трауберг, Сутырин, Коварский, Блейман и другие, а в театре Бояджиев, Юзовский. Они восстановлены — кто в партии, кто в своем Союзе, восстановлены на работе, в правах. Но разве можно вылечить, разве можно забыть то, что в течение ряда лет чувствовал человек, когда его топтали ногами, втоптывали в землю?!

А люди, которые с наслаждением, с вдохновением руководили этой позорной кампанией, изобретали, что бы еще выдумать и кого бы еще подвести под петлю, — разве они что-нибудь по-

терпели? Их даже попрекнуть не решили — сочли неделикатным.

Журнал «Октябрь», возглавляемый Кочетовым, в последнее время занялся кинематографом. В четырех номерах, начиная с января по ноябрь, появляются статьи, в которых обливаются помоями все передовое, что создает советская кинематография, берутся под политическое подозрение крупные художники старшего и более молодых поколений. Эти статьи вдохновляются теми же самыми людьми, которые руководили кампанией по разоблачению «безродных космополитов». Мне кажется, что нам не следует все-таки забывать все, что было.

Сейчас многие начнут писать пьесы, ставить спектакли и делать сценарии картин, разоблачающие сталинскую эпоху и культ личности, потому что это нужно и стало можно, хотя еще года три или четыре назад считалось, что достаточно выступления Никиты Сергеевича на XX съезде. Мне прямо сказал один более или менее руководящий работник: слушайте, партия проявила безграничную смелость. Простудите выступление товарища Хрущева и довольно! Что вы в это лезете?

Сейчас окончательно выяснилось, что этого не довольно, что надо самим и думать, и говорить, и писать. Разоблачить Сталина и сталинизм очень важно, но не менее важно разоблачить и то, что осталось нам в наследие от сталинизма, оглянуться вокруг себя, дать оценку событиям, которые происходят в общественной жизни искусства.

Наши совещания проходят в хороших, спокойных, академических тонах, а в это время очень энергичная группа довольно плохих литераторов в журнале «Октябрь» производит «расчистку» кинематографа — и ей пока никто не ответил. Она производит «расчистку» и молодой литературы — и в этом вопросе ей тоже никто по-настоящему не отвечает.

Но стоило Евтушенко опубликовать стихотворение «Бабий яр», как эта группа немедленно отвечает через газету «Литература и жизнь».

Мне недавно довелось быть в Италии и в Америке, и должен сказать, что не само стихотворение Евтушенко, а именно ответы на него стали скандальной сенсацией на Западе. Мне там мощные журналисты задавали вопрос: «Как вы относитесь к новой волне антисемитизма в СССР?» Я с недоумением спросил, о какой волне идет речь. Оказалось, что речь идет о статье Старикова и стихках Маркова.

Этот номер газеты «Литература и жизнь» — это наш позор, так же, как наш позор последние номера журнала «Октябрь».

Поскольку статьи в «Октябре» направлены и в мой адрес, мне трудно и неприятно отвечать. Трудно, но нужно.

Нападение на кинематограф, которое ведет «Октябрь», началось с январского номера, в котором помещена статья о фильме «Мир входящему», написанная в совершенно беспардонных тонах политического доноса. Единственный просчет редакции был в том, что доносить-то сейчас некому. После такой статьи еще десять лет назад человека надо было закопать, лишить права работать в кинематографе, выгнать из режиссуры, сослать в дальние края. Но дело в том, что времена сейчас другие, и донос, вероятно, даже не был прочитан. Но он лежит! Затем появился донос на «Неотправленное письмо», «Летят журавли», «А если это любовь?» и «Девять дней одного года».

Обвинение было старое и давно известное: в «Девяти днях» — герой с ущербинкой, в «Летят журавли» — героиня с ущербинкой, в «Неотправленном письме» — упадочнический пессимизм. У Райзмана — и герои с моральными изъянами, и безнравственность, и упадничество. За такие «изъяны» раньше сурово карали. Сейчас донос остался без ответа, его просто не прочитали в соответствующих инстанциях, да и этих инстанций уже нет. Поэтому ни Калатозов, ни я, ни Райзман не были изгнаны из кино, и это рассердило журнал. В 10-м и 11-м номерах журнала появились статьи совсем уже страшненькие с повальным обвинением всех и вся. Только слово «космополиты» не было пущено в ход, а в остальном — удивительное сходство со статьями пятнадцатилетней давности.

Автор статьи, помещенной в 11-м номере журнала «Октябрь», в частности, пишет: в то время как сами итальянцы признают, что итальянский неореализм умер, Ромм продолжает его восхвалять. Он ориентирует тем самым нашу молодежь на Запад (цитирую по памяти). Неореализм действительно умер. Он умер не без помощи Ватикана, не без помощи католической цензуры, не без помощи американского и итальянского капитала. Художники итальянского неореализма создали такие картины, как «Машинист» Пьетро Джерми, «Похитители велосипедов» Де Сика, «Два гроша надежды», «Рим, 11 часов» и другие действительно великие, незабываемые произведения.

В условиях буржуазной действительности кинематограф ничге и никогда ничего подобного не создавал — во всяком случае, в таком мощном кулаке, в таком стройном единстве. Против итальянского неореализма были мобилизованы все силы: цензура, подкуп, переман, угрозы, саботаж проката, всевозможное насилие, — все, чтобы разрушить, расколоть, раздавить эту группу художников итальянского неореализма. Вся мировая реакция ополчилась на него. В это время у нас появилась только одна статья — к сожалению, статья Полевого, че-

ловека, которого я уважаю. В этой статье Полевой «приложил руку» к итальянскому неореализму. Мне было стыдно читать эту статью, стыдно за нас. Это было шесть лет назад. Мы не помогли этому течению, очень близкому к итальянской Компартии, многие из режиссеров которого были коммунистами. Неореализм душили, а мы его поругивали. Ведь только совсем недавно Соловьева написала наконец книгу об итальянском неореализме — написала, когда о нем уже приходится говорить как об истории.

Я позволил себе три года назад заступиться за итальянский неореализм, и до сих пор люди, которые настаивают на верности традициям, напоминают мне этот мой грех: как я смел заступиться за итальянский неореализм? Как я мог признать, что это течение оказало влияние на нашу молодежь?

А по-моему, если оно оказало влияние на молодежь, то этого нельзя не признавать. Почему мы до бесконечности врем? Если оказало — значит, оказало, а дальше нужно разобратся — почему оказало, насколько оказало, какое влияние, полезное или вредное. Я знаю нашу молодежь, знаю, какое действие произвели итальянские картины, я здесь свидетель и утверждаю: оказало!

Почему мы по-прежнему хватаемся за так называемый приоритет во всех областях? Я вовсе не уверен, что приоритет всегда хорош. Представьте себе, что какой-нибудь американский одинокий гений изобрел бы граммофон, а мы бы его осуществили. Кому надо было бы гордиться? По-моему, нам, потому что гений остался в Америке непризнанным, а граммофон построили мы. А мы кичимся тем, что выдумали все — и обезьяну, и граммофон, и электрическую лампочку, и телефон, а только сделали американцы. Ну, что в этом хорошего? Мы ищем в своей истории людей, которые изобрели паровоз до Стефенсона, хотя он не был нами построен. Нечего кичиться своей медлительностью, своей отсталостью. Кто первый построил паровоз, кто первым полетел, тот и прав. Надо гордиться тем, что сегодня мы первые в космосе, что у нас величайшие в мире электростанции, а не тем, что было двести лет тому назад и кто первым сказал «Э!» — Добчинский или Бобчинский.

Отстаивая, а подчас и выдумывая это право первородства во что бы то ни стало, мы черт знает чего натворили, и еще десять лет назад старались начисто отгородиться от западной культуры, это тоже прикрывалось словом «традиция».

Мне было приятно слышать, что товарищ Юткевич, говоря сегодня о новаторстве, уделил большое место Западу. Мы отвыкли от того, что на Западе что-то существует. А ведь, между прочим, Россия была страной, в которой больше, чем где бы то

ни было в мире, переводилась иностранная литература. Русская интеллигенция была, в частности, тем сильна, что она читала всю мировую литературу, была на первом месте по знанию мировой культуры. Это тоже наша традиция, очень хорошая традиция, и ее стоит сегодня вспомнить. Много лет считалось, что итальянский неореализм есть что-то преступное только потому, что это западное течение. Но сами итальянские неореалисты учились в Экспериментальном центре кинематографии в Риме, директором которого в годы фашизма был подпольный коммунист. Они смотрели советские картины, они учились на них, они воспитывались коммунистом-директором, из них вышли коммунисты и режиссеры, которые сразу после крушения режима Муссолини подняли знамя передового пролетарского искусства, очень близкого нам. Мы же в это время переживали наиболее тяжелый этап сталинизма, мы разоблачали «безродных космополитов» и пытались отпихнуть от себя итальянский неореализм, нанося этим серьезный ущерб самим себе на многие годы.

Давайте хотя бы эту истину вспомним — для того чтобы понимать, на каком свете мы живем.

И сегодня, когда компания, когда-то предававшая публичной казни «безродных космополитов», — Кочетов, Софронов и им подобные — совершает открытую диверсию, нападает на все передовое, на все яркое, на все новое, что появляется в советской кинематографии, мне кажется, что придерживаться в это время академического спокойствия и ждать, что будет, не следует. (Продолжительные аплодисменты.)

Нападение началось с кинематографа, но я не сомневаюсь, что оно заденет и другие области искусства, если этим субъектам не дать по рукам. Что касается меня, то я не одобряю равнодушие в этом деле и считаю, что застыть в позе олимпийского спокойствия глупо и недостойно советского человека.

Иные рассуждают так: в конце концов сейчас никого не арестовывают, и, пока Хрущев жив, не будут арестовывать. (Аплодисменты.) Это совершенно ясно. Сажать никого не будут, работать не запретят, из Москвы не выгонят и заработной платы также не лишат. И вообще больших неприятностей — таких, как в «те» времена, — не будет. А Кочетов и компания — пусть себе хулиганят: начальство разберется. Но ведь такая позиция — это тоже пережиток психологии времен культа. Нельзя, чтобы на террасе твоего дома разжигали костер. А ведь костер разжигается именно на террасе нашего дома! Мы имеем дело с ничтожной группой, но она распоясалась, она ведет явно непартийную линию, которая резко противоречит установкам нашей партии.



В это дело никто пока не вмешивается. Нам самим предоставлено право разобраться, — об этом неоднократно говорил и Никита Сергеевич Хрущев: разберитесь сами. Так давайте же разберемся в том, что сейчас происходит! Довольно отмалчиваться. Я позволил себе взять это слово только для этого заявления — больше ничего. **(Продолжительные аплодисменты.)**

## Письмо Л. Ф. Ильичеву

Уважаемый Леонид Федорович!

В связи с заявлением, поступившим в ЦК КПСС от писателей В. Кочетова, А. Софронова и Н. Грибачева, мне предложено тов. Поликарповым написать объяснение по поводу моего выступления в ВТО.

Прежде всего, должен сказать, что еще за полчаса до выступления я не решил, о чем буду говорить. Повод дал оратор, выступавший до меня. Таким образом, выступление не было подготовлено. Я сожалею, что допустил чрезмерную резкость выражений и неточность формулировок.

Я не счел себя вправе выправлять стенограмму, кроме нескольких оговорок, вставки фраз, пропущенных стенографистками, и мелкой литературной правки без изменения смысла.

После этого выступления состоялось совещание Московского городского комитета партии с активом, где тов. Егорычев, как мне передавали, заявил, что я «поднял грязное знамя сионизма». Он говорил также, что мне доверено воспитание молодежи, а я оказался на деле «другим человеком».

На встрече руководителей партии и правительства с интеллигенцией Н. Грибачев обвинил меня в том, что я, не жалея брюк, ползаю на коленях перед неореализмом и что смешивать борьбу против космополитов с антисемитизмом является «либо дремучим политическим невежеством, либо провокацией».

Тов. Поликарпов основной моей виной считает недопустимый тон и недопустимые обвинения в отношении трех писателей, из которых один является кандидатом в члены ЦК, а другой — членом Ревизионной комиссии ЦК, тем более что я выступал перед аудиторией, часть которой состояла из беспартийных. Кроме того, тов. Поликарпов предъявил мне карикатуру из «Крокодила», которая не похожа на описанную мной, из чего, по-видимому, следует, что я возвел поклеп на нашу прессу.

Я постараюсь ответить по всем этим пунктам.

1. О недопустимости моих выпадов против кандидата в члены ЦК партии Н. Грибачева и члена Ревизионной комиссии ЦК В. Кочетова.

Это верно: я просто забыл о высоком звании В. Кочетова и Н. Грибачева. Я вспомнил об этом обстоятельстве только через час после выступления, да и то потому, что мне сказали: они будут жаловаться. Я рассматривал Кочетова и Грибачева и говорил о них как о писателях определенной ориентации, которую я считаю глубочайшим образом неверной, вредной, уходящей

корнями во времена культа личности и потому особенно неприемлемой сегодня.

С другой стороны, должен сказать, что В. Кочетов, являясь главным редактором «Октября», ведет себя не как член ЦК. Если все мы обязаны рассматривать его как члена ЦК, то как же он позволяет себе печатать в «Октябре» статью Люкова и Панова, которая повторяет и даже усугубляет формулировки статьи В. Орлова в «Правде» — статьи, которая, как Кочетову, несомненно, известно, была осуждена в Президиуме ЦК и лично тов. Хрущевым.

Если он член ЦК, то как же он позволил себе печатать статью Марвича, безответственную по оценкам крупных явлений советского киноискусства, с целым рядом недопустимых искажений и передержек? В этой статье похода скидываются со счетов «Октябрь» Эйзенштейна, «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, а затем и почти все историко-революционные картины советского кино. Картина Райзмана «Последняя ночь» перепутана с картиной «Ночь в сентябре» и названа «Ночь в октябре»; сценарий фильма «Свердлов» приписан писателю Павленко, хотя основным автором был Любашевский. По Марвичу получается, что личной заслугой Павленко является отсутствие в картине искажений, связанных с культом Сталина, хотя именно Павленко был автором «Клятвы» и «Падения Берлина», не говоря уже о романе «Счастье», в котором амнистируется выселение крымских татар, а Сталин изображен в виде доброго садовника, растящего в Крыму розы.

В этой же статье делается ни с чем не сообразная попытка снять с режиссера ответственность за картину и возложить ее только на кинодраматурга. В адрес мой и Лукова отпускаются комплименты, а картины «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» и «Две жизни» ниспровергаются по вине одного только Каплера, который буквально истребляется Марвичем в давно уже не читанных на страницах советской прессы тонах.

Если В. Кочетов полагает, что высокое звание члена Ревизионной комиссии ЦК дает ему только права и не накладывает на него ответственности, то, по-моему, он заблуждается.

Это не снимает с меня обязанности быть более точным в формулировках, сдержаннее и доказательнее. Эту свою ошибку я уже признал.

Что касается А. Софронова и Н. Грибачева, то я говорил обо всех трех литераторах вместе, поскольку они связаны единством литературной позиции.

2. Был ли антисемитизм в конце сталинской эпохи и, в частности, проявился ли он во время кампании по борьбе с «безродными космополитами»? Мне кажется странной сама необходи-

мость доказывать это. Я могу, если потребуется, собрать огромное количество материалов. Сделать это нелегко, особенно если не прибегать к показаниям множества свидетелей (в основном потерпевших), чего я делать не хочу, а в ближайшее время просто не могу из-за болезни. Должен только сказать, что в аудитории, перед которой я говорил, нет людей, которые не знали бы об извращениях в национальном вопросе, которые допускал Сталин, — о судьбе крымских татар, калмыков, народностей Северного Кавказа и т. д. Точно так же всем им известна, у всех у них на памяти антисемитская практика тех времен. Зачем прятаться от того, что было? Тов. Хрущев сам показал пример смелого разоблачения извращений времен культа. Это единственный верный путь борьбы с его последствиями.

Я сам неоднократно сталкивался с антисемитской практикой в самых разнообразных проявлениях, начиная примерно с 1944 года и вплоть до ареста Берии. Я мог ошибиться с карикатурой (я ее отлично помню, но она могла быть помещена не в «Крокодиле», а в другом журнале или газете), но когда я стал перелистывать в Библиотеке имени В. И. Ленина комплект «Крокодила», то сразу же наткнулся на фельетон «Пиня из Жмеринки» (1953 г., № 8). Фельетон этот ничуть не менее показателен. Можно предъявить безграничное количество такого рода материалов, начиная с 1948 по 1958 год.

Во время кампании по борьбе с «безродными космополитами» в первоначальные списки, в группу обвиняемых, непременно включались один-два нееврея (так же как среди «врачей-убийц», якобы являвшихся сионистами, состоящими на службе у Джойнта, числился профессор Виноградов). Всем понятно, почему это делалось. Но далее список расширялся, в зависимости от совести тех, кто проводил кампанию. И тут начинал действовать уже ничем не прикрытый антисемитизм. У нас в кино кампанию проводил бывший заместитель министра кинематографии Саконтиков. Надо сказать, что подавляющее большинство творческих работников кино, хотя и вынуждены были [произносить] «разоблачительные» речи, но никто не хотел участвовать в расширении списков, не хотел губить новых и новых товарищей. Поэтому количество «безродных космополитов» оказалось не столь велико: 7—8 человек на всю кинематографию.

Иное дело в литературе. В Москве кампанию возглавляли А. Софранов как оргсекретарь ССП и Н. Грибачев как секретарь партийной организации ССП. Им посильно помогали Суров, Первенцев, Бубеннов. На их совести лежит судьба многих и многих честных и хороших писателей и критиков, не имеющих никакого отношения к космополитизму.

Позволю себе заявить, что именно этим в значительной степени объясняется непопулярность упомянутых имен в московской писательской организации.

Я отлично знаю значение слова «космополит» (кстати, в основе своей слова, нисколько не порочащего человека: Маркс называл себя космополитом), знаю, что такое — низкопоклонство перед западной культурой. У нас в кино есть мастера, всю свою жизнь построившие на подражании Голливуду — и в творчестве, и в поведении. Но как раз они в число «безродных космополитов» не попали. В том-то и дело, что стараниями ряда лиц, при явном поощрении со стороны Сталина, борьба против космополитизма вылилась в травлю всех неугодных, — травлю, связанную в Москве с самым настоящим антисемитизмом. Это общеизвестно и может быть доказано документально.

3. О сионизме. Сионизм — это буржуазный еврейский национализм, с ярко выраженным антисоветским характером. Тов. Егорычев не творческий, а политический работник, руководитель московских большевиков. Я не понимаю, как он мог позволить себе такое. Я не сионист, а коммунист. После 1917 года я вообще надолго забыл, что я еврей. Меня заставили вспомнить об этом в 1944 году, когда возник проект организации «Русфильма». По этому проекту в Москву допускались работать режиссеры Пырьев, Александров, Петров, Герасимов, Савченко, Бабочкин, Жаров. А Эйзенштейн, Райзман, Рошаль, Ромм и прочие, носящие аналогичные фамилии, должны были остаться на национальных студиях — в Алма-Ате, Ташкенте. Проект этот не был осуществлен, но в последующие годы мне частенько напоминали разными способами о том, что я — еврей: и по случаю космополитизма, и в связи с организацией судов чести, и при формировании моей съемочной группы, и во времена врачей-убийц.

Это кончилось — слава богу, кончилось!

Но вот секретарь МГК вспомнил и назвал меня сионистом. Я не обижаюсь на Н. Грибачева: я — его, он — меня; я кинематографист — он писатель. Но Егорычев — другое дело. Обвинение в сионизме — это обвинение в еврейском национализме и антисоветских убеждениях. Сионистов следует арестовывать и, в лучшем случае, высылать за пределы СССР. Думается мне, что какие бы резкости я ни допустил, тов. Егорычев позволил себе слишком много, особенно если учесть, что он ответственный партийный работник.

4. О коленопреклонении перед итальянским неореализмом и неверной ориентации молодежи.

Человека судят по его делам. Для того чтобы судить о моем

влиянии на молодежь, следует прежде всего посмотреть на мои собственные дела и на дела молодежи, которую я учил и учу.

Мои творческие дела — это мои картины. Не мне судить о них, но одного никто не сможет в них найти: подражания Западу или следования за модой. Я — советский художник и всегда старался идти в ногу с временем, быть понятным моему народу, проповедовать коммунистические идеи со всей доступной мне убежденностью.

Что касается моих учеников, то я позволю себе просто перечислить тех, на воспитание которых я потратил больше сил.

Около 10 лет тому назад окончила ВГИК в моей мастерской первая группа моих учеников. Лучший из этого выпуска — Г. Чухрай. В этом же выпуске В. Басов (последняя его картина «Битва в пути»). Ряд их однокурсников работают в документальном и научно-популярном кино.

Следующая группа режиссеров выпущена мною на Режиссерских курсах «Мосфильма». Здесь выделились Данелия и Таланкин («Сережа»), Щукин и Туманов («Алешкина любовь»); Аббасов в Ташкенте закончил сейчас картину «Ты не сирота».

Третья группа моих учеников закончила ВГИК совсем недавно. Из них выделился Тарковский, сделавший «Иваново детство», Митта и Салтыков («Друг мой Колька»). Сейчас оба они сделали по новой юношеской картине. Остальные только начинают свой путь.

Четвертая группа моих учеников сейчас заканчивает ВГИК, говорить о них еще рано. По-моему, это очень сильная группа, которая заявит о себе в ближайшие годы.

Я руковожу творческим объединением. В нем тоже воспитываются молодые режиссеры. Многие из них уже выросли в мастеров: Ордынский (последняя картина «Тучи над Борском») сейчас закончил фильм «У твоего порога»; Швейцер («Мичман Панин», «Воскресение»); Самсонов («Ровесник века») заканчивает «Оптимистическую трагедию»; Р. Быков («Семь нянек»); В. Азаров («Взрослые дети»); Ю. Чулюкин («Неподдающиеся», «Девчата»); Е. Карелов закончил «Третий тайм».

Прошу судить: можно ли обнаружить среди моих учеников и воспитанников хоть какие-нибудь тенденции к западничеству.

Десятки сценариев лежат на моем столе; десятки молодых режиссеров, независимо от объединений или студий, на которых работают, не начинают постановку, не получив моего напутствия, не сдадут картину, пока я не посмотрел ее. Я отдаю этому делу половину моей жизни. Даже если я уйду из ВГИКа (это, очевидно, придется сделать), то работа с молодежью останется моим уделом помимо моей воли и независимо от звания профессора.

Что до итальянского неореализма, то я уже несколько раз повторял одно и то же: влияние его было несомненным. Это не унижает нас и не исключает нашего влияния на все мировое кино.

Величайшая литература мира — это русская литература XIX и XX веков. Она оказала громадное определяющее влияние на развитие всей мировой литературы. И тем не менее сами же русские великие писатели не отрицали влияния, которое оказывали на них представители той или иной западной литературы.

Крупнейшим и прогрессивнейшим течением в западном кино был итальянский реализм. Я в свое время назвал это течением великим и продолжаю считать его таковым, — и уж, во всяком случае, величайшим после советского кино. Компартия Италии стояла у колыбели итальянского неореализма. Итальянский неореализм впитал опыт советского кино более раннего периода. Де Сантис поднимал тост за меня как за одного из своих учителей. Но после Великой Отечественной войны итальянский неореализм, в свою очередь, открыл много ценного советской кинематографической молодежи: опыт подробного, тщательного наблюдения за жизнью тружеников в простейших ситуациях; опыт широкого пользования городской и сельской натурой; исключительную правдивость жизненных ситуаций; отказ от драматических шаблонов, от режиссерской и операторской нарочитости.

В определенное время, в определенные годы влияние итальянского неореализма было несомненным, иногда даже чрезмерным, а большей частью в чем-то полезным. Потом это прошло. Вот и вся правда. Если она называется «протирианием штанов» — пускай будет так (кстати, этот художественный образ тоже позаимствован из арсенала фраз, применявшихся при разоблачении «безродных космополитов»).

Но мне неприятно, даже противно было услышать фразу Н. Грибачева, сказанную на встрече с руководителями партии: «Нам не нужен ни неореализм, ни неоромантизм, никакие нео». Нужно иметь в виду, что в кино неоромантизмом называла себя французская «новая волна» — течение в общем безыдейное, часто декадентское, формалистическое, упадочническое, независимо от масштабов таланта некоторых из режиссеров этого направления. Как можно ставить этот модерн рядом с итальянским неореализмом? Ведь для итальянских неореалистов настольной книгой была «Мать» Горького.

Последнее. Я считал и считаю своим долгом советского гражданина и художника бороться с остатками и пережитками культа личности. Для меня примером в этом деле является

Н. С. Хрущев. Я не предлагал уничтожить Кочетова, Софронова и Грибачева. Наоборот, пусть едят. Но линия их, широко известная, прочно укоренившаяся в критическом отделе «Октября» и в газете «Литература и жизнь», — это линия культовая, чем бы она ни прикрывалась. Этим и объясняется моя резкость в адрес Кочетова, Софронова и Грибачева. Я считаю, что они занимают реакционную и вредную для литературы и кинематографа позицию. Я убежден, что рано или поздно правда восторжествует. Но мне хотелось бы, чтобы это случилось как можно скорее.

*Михаил Ромм*

Без даты

(Написано не позднее

января-февраля 1963 года. — Н. К.)



## Письмо Л. И. Брежневу

Глубокоуважаемый Леонид Ильич, в последнее время (в некоторых выступлениях и в статьях) в нашей печати проявляются тенденции, направленные, по сути дела, на частичную или косвенную реабилитацию Сталина.

Мы не знаем, насколько такие тенденции, учащающиеся по мере приближения XXIII съезда, имеют под собой твердую почву. Но даже если речь идет только о частичном пересмотре решений XX и XXII съездов, это вызывает глубокое беспокойство. Мы считаем своим долгом довести до Вашего сведения наше мнение по этому вопросу.

Нам до сего времени не стало известно ни одного факта, ни одного аргумента, позволяющих думать, что осуждение культа личности было в чем-то неправильным. Напротив. Дело в другом. Мы считаем, что любая попытка обелить Сталина таит в себе опасность серьезных расхождений внутри советского общества. На Сталине лежит ответственность не только за гибель бесчисленных невинных людей, за нашу неподготовленность к войне, за отход от ленинских норм партийной и государственной жизни. Своими преступлениями и неправыми делами он так извратил идею коммунизма, что народ это никогда не простит. Наш народ не поймет и не примет отхода — хотя бы и частичного — от решений о культе личности. Вычеркнуть эти решения из его сознания и памяти не может никто.

Любая попытка сделать это поведет только к замешательству и разброду в самых широких кругах.

Мы убеждены, например, что реабилитация Сталина вызвала бы большое волнение среди интеллигенции и серьезно осложнила бы настроения в среде нашей молодежи. Как и вся советская общественность, мы обеспокоены за молодежь. Никакие разъяснения или статьи не заставят людей вновь поверить в Сталина; наоборот, они только создадут сумятицу и раздражение. Учитывая сложное экономическое и политическое положение нашей страны, идти на все это явно опасно.

Не менее серьезной представляется нам и другая опасность. Вопрос о реабилитации Сталина — не только внутривнутриполитический, но и международный вопрос. Какой-либо шаг в направлении к его реабилитации безусловно создал бы угрозу нового раскола в рядах мирового коммунистического движения, на этот раз между нами и компартиями Запада. С их стороны такой шаг был бы расценен, прежде всего, как наша капитуляция перед китайцами, на что коммунисты Запада ни в коем случае не пойдут.

Это — фактор исключительного значения, списывать его со счетов мы также не можем. В дни, когда нам, с одной стороны, грозят активизирующиеся американские империалисты и западно-германские реваншисты, а с другой — руководители КПК, идти на риск разрыва или хотя бы осложнений с братскими партиями на Западе было бы предельно неразумно.

Чтобы не задерживать Вашего внимания, мы ограничиваемся одним лишь упоминанием о наиболее существенных аргументах, говорящих против какой-либо реабилитации Сталина, — прежде всего, об опасности двух расколов. Мы не говорим уже о том, что любой отход от решений XX съезда настолько осложнил бы международные контакты деятелей нашей культуры, в частности в области борьбы за мир и международное сотрудничество, что под угрозой оказались бы все достигнутые результаты.

Мы не могли не написать о том, что думаем.

#### **ПОДПИСАВШИЕСЯ:**

*Академик Л. А. Арцимович, лауреат Ленинской и Государственной премий.*

*О. Н. Ефремов, главный режиссер театра «Современник».*

*Академик П. Л. Капица, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственных премий.*

*В. П. Катаев, член Союза писателей, лауреат Государственной премии.*

*П. Д. Корин, народный художник СССР, лауреат Ленинской премии.*

*Академик М. А. Леонтович, лауреат Ленинской премии.*

*Академик И. М. Майский.*

*В. П. Некрасов, член Союза писателей, лауреат Государственной премии.*

*Б. М. Неменский, член Союза художников, лауреат Государственной премии.*

*К. Г. Паустовский, член Союза писателей.*

*Ю. И. Пименов, народный художник РСФСР, лауреат Государственной премии.*

*М. М. Плисецкая, народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии.*

*А. А. Попов, народный артист СССР, лауреат Государственной премии.*

*М. И. Ромм, народный артист СССР, лауреат Государственных премий.*

*С. Н. Ростовский (Эрнст Генри), член Союза писателей, лауреат премии Воровского.*

*Академик А. Д. Сахаров, трижды Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственной премий.*

*Академик С. Д. Сказкин.*

*Б. А. Слуцкий, член Союза писателей.*

*И. М. Смоктуновский, член Союза кинематографистов, лауреат Ленинской премии.*

*Академик И. Е. Тамм, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственной премий, лауреат Нобелевской премии.*

*В. Ф. Тендряков, член Союза писателей.*

*Г. А. Товстоногов, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий.*

*М. М. Хуциев, заслуженный деятель искусств РСФСР.*

*С. А. Чуйков, народный художник СССР, лауреат Государственных премий.*

*К. И. Чуковский, член Союза писателей, лауреат Ленинской премии.*

14 февраля 1966 г.

## Содержание

Обращение к слушателю	8
Тост Коли Шенгелая	9
Об учителях	13
Мой непутевый дядя Максим	25
Рассказ о Наташе	33
Горький и Ромен Роллан	40
Щукин. Встреча с Мануильским	44
«Ленин в Октябре»	49
Семен Семенович Дукельский	60
К вопросу о национальном вопросе, или Истинно русский актив	75
Два рассказа про Сергея Михайловича Эйзенштейна	81
Как меня предавали суду чести	93
Как показывали «Ленин в Октябре» в 40-х годах	102
В дни смерти Сталина. Рассказ одного знакомого	109

Как мнегодились Сталинские премии. или Юбилей Илеко Чавчавадзе	114
Четыре встречи с Н. С. Хрущевым	123
Исповедь Пахра. 1967 г.	157
Разговор с богом	161
<i>Приложение</i>	
Письмо И. В. Сталину	164
Письмо Г. Ф. Александрову	168
Выступление в ВТО (ноябрь 1962 г.)	173
Письмо Л. Ф. Ильичеву	180
Письмо Л. И. Брежневу	187

# Михаил РОММ

## Устные рассказы

Заведующий редакцией В. В. Забродин

Редактор В. В. Климов

Младший редактор О. Н. Чесакова

Художественный редактор А. И. Юркевич

Технический редактор О. М. Путилина

Корректор Е. В. Сулькина

Сдано в набор 07.03.89. Подписано  
в печать 20.09.89.

А 12519. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Усл.-печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 11,203.

Тираж 125 000 экз.

Цена 85 к. Заказ Б-148.

СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Всесоюзное творческо-производственное  
объединение «Киноцентр»

123376, Москва, Дружинниковская ул., 15

Типография издательства Тат. ОК КПСС  
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2





Я — человек очень редкой профессии, я — кинорежиссер. Профессия эта необыкновенно занимательна. Она очень трудная, но необыкновенно разнообразна и, следовательно, водит человека по очень забавным, странным и необычным тропкам. И на этих тропках встречаются забавные и необычные явления. Как бы ни казались эти явления иногда незаметными, маленькими, но в них, как в капле воды, отражается наша жизнь, отражается время.

*Михаил Ромм*