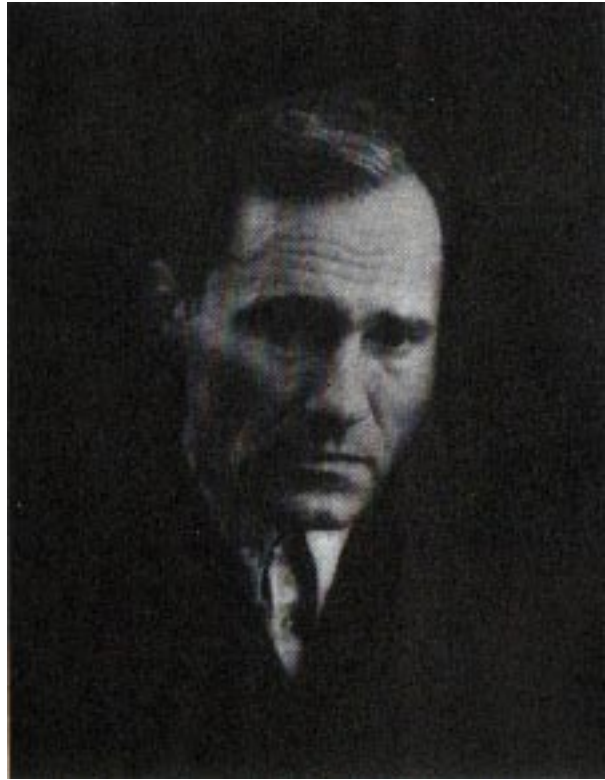


А. Заболоцкий

# ШУКШИН в кадре и за кадром

Записки кинооператора





А. Заболоцкий

# **ШУКШИН в кадре и за кадром**

Записки кинооператора

*Составитель А. Д. Заболоцкий*

*Фотосъёмка специально для издания © А. Д. Заболоцкий*

*Макет и художественное оформление А. Д. Заболоцкий*

*Редактор Г. П. Осокин*

*Цветоделение А. С. Полев*

*Электронная версия Рустам Габбасов,  
rustam@gmail.com, 2005*

ISBN5-86273-008-7

Изд-во «Альпари» при содействии Международного фонда славянской письменности и культуры, Клыкова В.М., Хотина В.А., Борщенко А.М.

# Содержание

**Институт кинематографии. Знакомство с Шукшиным** 6

**«Степан Разин» на киностудии имени Горького** 40

**«Печки-лавочки»** 54

**«Калина красная»** 72

**Смерть Шукшина и первый год после** 92

**О подменах вспоминающих** 100

**Записи по случаю** 110

# Институт кинематографии. Знакомство с Шукшиным

**Причиной,** побудившей меня заняться не своим делом и тем увеличить армию пишущих людей, стала посмертно создаваемая судьба Василия Макаровича Шукшина. Но прежде чем рассказать о Шукшине и моей прикладной работе над его фильмами в качестве оператора-постановщика, емких или едких разговорах наедине, трудных поездках по России (одно «холерное сидение» в Астрахани в августе 1970 года чего стоит), я должен вернуться далеко назад и начать с институтской поры.

Шукшин уже учился на втором курсе ВГИКа (Всесоюзный государственный институт кинематографии), куда я поступил в 1954 году со второй попытки. Вузовская атмосфера тех лет душевно втягивала и крепко формировала воззрения своих воспитанников. Без истоков не обойтись. И потому для ясности — о себе.

Родился на теперешнем дне рукотворного моря Красноярской ГЭС. Наша деревня Сыда была похожа на шукшинские Сростки, уютно рисовалась на высоком берегу реки Сыды и речки Узенки, а в пяти километрах под горой Унюк Батюшка-Енисей поглощал обе речки и казался мне в детстве безбрежным морем, а был всего-то не более двух километров ширины. В сегодняшних лоциях для судоводителей по Енисею о местах моего детства можно прочесть: «Урочище Сыда — место для укрытия судов во время штормов».

На третьем курсе института я получил письмо от мамы вскоре после перекрытия Енисея плотиной, она писала, что на родине нашей, бывшей деревне Сыде, на месте отеческих могил толща воды 29 метров и гробы пустыми всплывают, все еще моет вода землю (по существующему тогда закону на дне моря оказались все умершие за сто дней до затопления). Тысячи семей разметала по свету «дешёвая энергия» Красноярской ГЭС. Сразу после окончания Великой Отечественной войны, а точнее с 1948 года, в районе затопления было запрещено всякое строительство. Три десятка лет шло угасание сел и деревень. Рушились семейные связи,

разлеталась по великим и малым стройкам молодежь, многие оседали в армии.

Константин Леонтьевич, мой дед по отцовской линии, был родом из Беларуси. Рос сиротой, в Столыпинскую реформу переселился в Сибирь, крепко сел на землю, изрядно расплодился (девять детей), прожил девяносто один год. К концу потеряв зрение, дед почти сутками слушал радио и рассуждал вслух: «Что же это будет? Никто не работает, все учатся и потом в конторах сидят. А жизнь-то держится на рабочих руках и умельцах. Погибель придет. Тут же и себя осуждал: — Зачем я-то держал десять коров, шесть лошадей? Что за жадность гнала? Выхвалиться перед соседями? Гнул хребтину, а теперь сижу слепой, и смерти Бог не дает». Когда я засобирился в киноинститут, он не однажды отговаривал: «Ох, не ходи, деточка! Видел я это кино еще в девятьсот восьмом годе. Полотно повесили... и назвали же кино — деньги кинь и пошел. Торгаши, наверно, придумали. Не лезь. Обманут».

И все же с сентября 1954 года началась моя учеба во ВГИКе. Институт в то время достраивался, занятия проводились в половине корпуса, другая половина была в лесах, достраивалось и студенческое общежитие у платформы «Яуза», и первый год мы таскали с этажей строительный мусор, а жили в зимних дачах, арендуемых институтом у владельцев по Ярославской железной дороге. Мне выпало жить на станции Мамонтовка. Утром чуть свет бежали на электричку. Если в начале седьмого не проснешься — на первую пару лекций не поспеешь. Мерзли в этих дачах и на платформе, зато каким же раем показалось новое общежитие, куда переселились на следующую осень: четверо в одной комнате! Пятый этаж — женский, четвертый этаж режиссерский, на третьем — сценаристы и киноведы, на втором — художники и операторы. После холодных веранд пахнущее краской общежитие в Ростокине грезилось родным домом. До окончания института я жил в комнате 209 с Францем Томсом (комсомольским вожаком из ГДР), Владимиром Чумаком и Валерием Контаревым. Вскоре Чумак съехал, его койку занял Юшенька Тунтуев. Сегодня Франц Томе и Валера Контарев уже в лучшем мире, остальные — скоблимся. Первый семестр я слезно тосковал по родительскому дому. Мою подавленность развеивал только Вася Кирбижеков, земляк из Хакассии, пока не уехал снимать фильм «Пора таежного подснежника».

«Продержись два года, а там само покатится!» — наставлял он меня весело. Однако обстановка на курсе и тоска по дому так томили меня, что я серьезно норовил уехать домой. Мою подавленность заметил заведующий кафедрой фотокомпозиции Александр Андреевич Левицкий, он предложил мне в зимние каникулы провести курсовую съемку фотокомпозиции по мотивам повести Н.В. Гоголя «Майская ночь», и я был спрятан от тоски по дому интересной работой. Непривычно пусты мастерские и коридоры института, сам Александр Андреевич неспешно обучает меня секретам съемки. Обрадованный добрым отношением мастера, я безвылазно просидел в павильоне зимние каникулы, качественно исполнив работы раньше сокурсников. И еще: первые годы в Москве на целые воскресные дни опускался я в метро и оглядывал станции, пробовал фотографировать. В метро я забывал думать о доме, оно поражало, радовало и казалось богатством, и моим тоже. Искренне я верил — «все вокруг мое», как учили. Подолгу разглядывал «Комсомольскую-кольцевую». Больше других нравились мне «Дворец Советов» (нынче «Кропоткинская») и станция «Маяковская» (я тогда не знал, что она целиком оформлена камнем с гробницы князя Пожарского из Суздаля). Ближайшей к институту станцией в ту пору был «Проспект мира», только именовался он «Ботаническая». Хорошо помню, на выходе с эскалатора я всегда разглядывал мозаичный портрет Мичурина. Проходя мимо почти ежедневно, я думал: это лицо будет улыбаться всегда сотням поколений — мозаика вечный материал, забудут фамилию Мичурина, а лицо улыбочивое останется, как фаумский портрет. А тут как-то пришлось подняться на этом эскалаторе — нет Мичурина; вернулся, проехал еще раз — стена чистая... Сдолбили.

За время, проведенное в институте и общежитии, мы — «темная масса», по слову преподавателя Е.А. Иофиса, рвущаяся в «гении», — взрослея, многому учились. Разрасталось страстное желание быть специалистом, и обязательно такого класса, как А. Головня, А. Москвин, Грег Толанд, С. Урусевский, М. Магидсон, И. Шатров, М. Кириллов. Жадно смотрел фильмы, иногда по четыре в день, слушал речи мастеров, многие не понимал, но верил и радовался: кино — самое главное из искусств. Заворожили лирической съемкой туманов «На Оке» дипломники Авдеев и Ашрапов, я грезил ночами о съемке бакенщиков на Енисее. Особым

кумиром, всеми педагогами поминаемый, был Эйзенштейн. О нем в зимние вечера, у кого-нибудь в комнате, вразумлял нас бессребреник Наум Клейман. Я переснимал с экрана композиции «Ивана Грозного», копировал сохранившиеся кадры «Бежина луга», накапливал кадры из фильма «Старое и новое». Особенно не задумывался о смысле показанных лиц — заражала только форма. «Бежин луг» смыт, запрещен — уже тем гениален.

Посещение художественных выставок в годы учебы вошло в привычку. Я обегал выставки по несколько раз, возвращаясь иногда для просмотра одной картины или рисунка. Посещал Театральную и Историческую библиотеки, стал бывать в магазинах старой книги. В ту пору букинистические магазины Москвы были полны старыми книгами, и стоили книги недорого. Собрание сочинений Достоевского издательства «Маркс» 1905 года стоило 470 рублей (47 рублей после хрущевской денежной реформы). Девяностотомное собрание Льва Толстого, за том — 1 рубль (10 копеек), в розницу можно было купить за 50 копеек. Лежали выпуски «Мир искусства», журналы «Аполлон», «Столица и усадьба», «Золотое руно», разрозненные номера. К концу учебы строил план: в дни зарплаты буду покупать на 30 рублей конфет и уж на одну треть — книг. Не сбылись планы.

В годы нашего обучения в институте преподавали живые классики: Довженко, Пыжова, Левицкий, Ромм, Желябужский, Чиаурели, Герасимов, Головня, Волчек и многие другие, проводились почти регулярно встречи с создателями своих и зарубежных новых фильмов. В актовом зале обычно яблоку не упасть. Стояла тишина. Ловилось каждое слово. Фильмов тогда выходило не больше десяти в год, и появление каждого было событием. Свежестроенное здание института, обилие колонн, высоких дверей, чистые стены — всегда празднично влияли на самочувствие обитателей. Несколько лет назад я побывал во ВГИКЕ и был удручен унылым видом того же здания, даже ордера, замученные нитрокрасками, потеряли объем — туман какой-то. Стайки молодежи и везде курящие демонстративно девицы. ВГИК выглядел неуютно... И припомнилась одна из последних для меня встреч в актовом зале — с французским режиссером Клодом Отан-Лора и актрисой Сильвией Монфор. Представил их ректор нашего института А. В. Грошев. Режиссер

через переводчика говорил о своем фильме. Актриса, скучая, сидела на стуле, и наши девушки жадно разглядывали ее наряд. Вынув сигарету, она закурила. У нас в институте курить можно было только в отведенных для этого местах. Почти докурив сигарету, Монфор не нашла взглядом пепельницу и выстрелила окурком в сторону. Он очутился на другом краю сцены, но на виду. И зал стал следить за струйкой дыма. Струйка окрепла, её заметил ректор, но не приняв решения сразу, отвернулся. Когда окурочок совсем заворочил весь зал, ректор встал, поднял окурочок и унес его за кулисы. Когда он вернулся, зал встретил его вздохом одобрения, а Сильвия взглядом поблагодарила избавителя от пожара. Потом наши девушки в общежитии пускали дым, подражая французской актрисе. А почему и нет? Убедительные примеры дают плоды, но не сразу.

Поступив в институт, я чувствовал себя среди своих сокурсников абсолютно белой вороной во всем, но особенно в обмундировании и снабжении. Сейчас-то я уверен, именно это обстоятельство и заставило меня выбиваться только трудом. И теперь помню, как, проводя лекции по обработке светочувствительных материалов, Е. А. Иофис поднимал меня: «Ну что, “гений”? Как получается изображение? О чем говорят эти сенситограммы?!». Мне было не до его иронии, страх прижимал к столу, а он ведь худой помощник соображению. Однако я скрёбся постичь профессию, старательно пристраиваясь к повадкам москвичей своего курса. А уже на третьем курсе меня втянуло московское подворье. Появилась и цель — фильм, который сотрясет Запад, тогда и свои признают.

К концу 60-х годов в институте зачастили собрания; учились говорить доморощенные интеллектуалы, в основном москвичи, и в своей 209-й комнате мы одобряли выступления Дай Смирновой, Димы Оганяна, братьев Шенгелая, Леши Габриловича, Арлена Медведева. Ходили по институту с иголки одетые, уверенные орлы Волчека — Гайдомович, Рыбин, Княжинский, Горемыкин, Уэцкий, пошел слух о даровитом Юре Ильенко. Выступал на собраниях всегда и Шукшин, он получал слово «от народа». На трибуне он появлялся в гимнастерке (после-то признавался: «Ничего больше и не было»), отбивая шаг сапогами, раскачиваясь. Слова выговаривал чётко. Говорил он, как мне казалось, опираясь на текущие лозунги, дойдя до конкретного, всегда бил интеллектуалов, а мне-то они

\* Журнал “Москва”, 1989, № 710

и любви были. Я за ними шёл без огляду.

Шукшина я в ту пору не принимал, как с сибиряком здоровался, и не более того, старался не разговаривать. Осуждал однозначно. Оглядываясь на прошлое, абсолютно согласен с написанным об этом же периоде Саранцевым\*: «Совершенно ясно, что во ВГИКе с первого курса, а может, ещё и с абитуриентских ступенек этого учебного заведения, конфликт Шукшина обострился окончательно, стал социально и этически вполне им осознанным... Вне этого конфликта с окружением — нет Шукшина. Писателя. Режиссёра. Актёра...»

К концу учебного процесса я был уверен, что кино есть только на Западе, наше — слабые его задворки. Утвердиться в этой мысли помогла и производственная практика на «Ленфильме». Четыре месяца пробыли мы в Ленинграде: Улдыс Браун, Валерий Контарев, Владимир Чумак, Игорь Богданов, Савва Кулиш и я. В Ленинграде нас застало триумфальное шествие фильма «Летят журавли». Много раз мы смотрели фильм с появлением авторов после просмотра. На Невском проспекте в теперешнем ВТО два сеанса подряд не выходили мы из зала, замороженные пластикой фильма, и видели, как рыдали кинематографисты. Все вроде просто: каждый профессионал подготовлен исполнить такое художество, а не успел. Выходило, искали все, а нашли Калатозов - Урусевский. На первом сеансе я сидел рядом с оператором Наумовым-Стражем, отцом режиссера Вл. Наумова. Он всхлипывал весь сеанс. Почему профессионалы плачут? Савва Кулиш, смеясь, вразумил: «Дурачок, от зависти они пухнут».

Мне выпало быть приписанным к фильму «День первый» режиссера Фридриха Эрмлера — высокопреподносимого педагогами института, зачисленного в классики кино. Нас, студентов, до него не допускали. На съемочной площадке он сидел на именном стуле, окруженный штабом помощников и администраторов. Все его почему-то боялись, хотя он всем добродушно улыбался. Производство фильма финансировалось богато. Съёмки велись неторопливо. Фильм повествовал о первом дне после Октябрьской революции в Петрограде. Много съёмок было в Зимнем дворце, организованных оборотистым Семеном Голощёкиным всегда вовремя, но творцы фильма не спешили. Мне посчастливилось провести несколько часов на крышах Эрмитажа и арки Главного штаба — для

выбора точек съёмки. Крыша Эрмитажа — целый мир! Моя фотосъёмка на крыше не пригодилась, однако за практику мне выплатили 250 рублей. Целое состояние! Тогда я купил первый в своей жизни костюм.

Золотой осенью 1958 года я вернулся с практики в институт счастливым, полным надежд и веры. Я гнался быть на уровне своих сокурсников: благоговел перед ними уже только потому, что они коренные москвичи и им прямая дорога на «Мосфильм». В институте кинематографии царило правило игривых намеков, умолчаний, мы стеснялись своего отечественного искусства и не знали его. К примеру, обучаясь пластическому видению мира, никто из нас не слышал о письмах Сурикова, Коровина, Шишкина, Крамского об этом. Активно питали нас яркие монографии, привезённые студентами из соцстран, или приносимые москвичами издания «Скира». Откуда, на какой nive подготовки могли возникнуть во мне сомнения не принять на веру, что великим искусством владеют Миро, Малевич, Шагал. В ту пору появились конфеты с изображением на обертке картины Шишкина, иронически наречённой «Мишки на лесозаготовках». И ведь не только я этого великана, изображавшего лес, художником не считал. Я помню шутку, когда мы очутились на месте поленовского «Московского дворика». Один из эрудитов крикнул: «Грачи прилетели», — дружный смех был наградой знатоку передвижников. Мол, все они едина куча.

В ходу у нас, студентов, были свежие мысли Феллини, Бергмана, Антониони, Годара. Мы пробовали отрывки из Сартра, Рильке, Кафки и даже Кьеркегора, и никто не слышал о живущих в то время в Москве Алексее Лосеве или Константине Мельникове. Почти пословицей в общежитии было помянуть русскую печь, на которой едет Иванушка. Много лет позже я на себе испытал давнее изобретение — печь, очутившись в заброшенной деревне Архангельской области. Семь поленьев, протопленных в этой печи, спасали нас от гибели в тридцатиградусные морозы. Но там мне не вспомнилось как высмеивали мы русскую печь и баню по-чёрному.

Наш операторский курс вел профессор Леонид Васильевич Косматое, но он был плотно занят на съёмках вначале трех фильмов «Хождения по мукам», а потом сразу фильма «Вольница» в содружестве с режиссером Г. В. Рошалем. Курс, на четыре года оставленный без мастера, опекал А. Д. Головня. Он-то и стал, для меня во всяком случае, отцом-воспитателем

в профессии и жизни. Обладая, кроме администраторского дара, педагогическим чутьем, он находил момент так поговорить с тобой, что нередко врезалось в память на годы. Он точно видел затраты людей, снимавших учебные ленты, при этом часто пользовался не покинувшим его до конца дней земных словом «деточки».

После практики вдруг попросит тетрадь для записей, возьмет домой, в следующий раз, начиная разговор, скажет: «Деточки, не говорите мне, какой он оператор, — покажите мне его записную книжку, там весь он. Учитесь выражать свои мысли. Ведите профессиональный дневник». Щадя достоинство автора, разбирал записи. Натаскивал. И всегда звал работать с книгой — больше читать. Сам читал отрывки из Гоголя вслух. Верил, кто-то из нас будет снимать Тараса Бульбу. «Гоголь сценарий написал, только снять осталось». До сего дня не снят «Тарас Бульба», говорят, поляки против — обидятся! Бондарчук всю жизнь мечтал о Тарасе, а снимает «Тихий Дон» на английском языке.

Руководитель моего диплома К. М. Венц отрядил меня и сокурсника Александра Проконова снять курсовую режиссеру Валентину Виноградову, сокурснику Шукшина, подготовившему разработку по рассказу Серафимовича «Две смерти» (для него она была преддипломной работой). Мы дружно принялись за дело. Виноградов работал с боксёрской хваткой. Тщательно искал исполнителей, особенно героиню, и, несмотря на протесты своих педагогов, утвердил на роль не поступившую на актёрский факультет А. Евдокимову, но и крепко настаивал, чтобы мы, операторы, достойно подали лицо актрисы на экране — судья сам М. И. Ромм. Ну и пришлось ей попотеть под лучами бесчисленных бебиков (малых осветительных приборов). Вразумлённые школой фильма «Летят журавли», мы искали пятнистый свет на лице, способный из красавицы уroda сотворить, реже — наоборот. Подготовка съемок затягивалась, на сами съемки не оставалось времени, но мы их все-таки начали и кое-как завершили. Много было промахов, в основном связанных с организацией: то снятую мебель уже забрали на другую съемку, то исполнитель в военные лагеря уехал, заменяем на другого — бессмыслицу ищем, как оправдать и т. д., но были и внятные сцены, радующие нас на экране. На нашу беду, в это время развернулась борьба с безыдейностью и космополитизмом. В разгар этой кампании срочно затребовали на просмотр сырой, не

отсмотренный нами как следует материал — нашли, естественно, и формализм, и безыдейность, оправдание бело-гвардейщины; короче, работу свернули. М. И. Ромм приватно хвалил Виноградова. Потерянный, но улыбающийся Валя рассказывал нам об этом, а мы ничего не понимали. Шло время — никаких приказов, однако не принятую на актерский факультет Аллу Евдокимову тут же зачислили на второй курс, она радостно обнимала нас как виновников её торжества. Долго мы были в неведении, за что нас растоптали. Потом много раз на моих глазах растерзывали немонтированный материал малоопытных создателей. Незаконченный, он всегда уязвим для матерых мастеров.

Какие были резоны закрыть наш диплом у М. И. Ромма? Для меня они тогда были не разгаданы. К концу семестра нас, операторов, оставшихся без диплома, срочно отрядили снять пантомиму по трагедии Расина «Федра», поставленную преподавателем А. А. Румневым с участием студентов мастерской О. Пыжовой и Б. Бибикова. По наспех снятому материалу пришлось защищать диплом! — заканчивались заседания Государственной экзаменационной комиссии. Получил я свою «четверку». Поплакал, услышав её обнародование, и вскоре уехал в Минск согласно распределению. Однажды посмотрел я на экране прибереженный материал дипломной ленты “Две смерти” и обмер — за что так тихо и навсегда его прихлопнули? Ведь там были очень недурные сцены. В атмосфере института тех лет, насквозь западнической, Виноградов с темой, по-человечески сочувственной к белогвардейцам, удобно подходил на роль мальчика для битья, его побили и пригрели (в коридорах называли надеждой курса). Мастерская выполнила параграф борьбы с текущими недостатками, по космополитизму ударили, но Виноградов надолго завял. Утвердился я во мнении, что в мастерской Ромма не искали Ломоносовых. При мне Шукшину (в последние годы его жизни) позвонил Марлен Мартынович Хуциев и продолжительно уговаривал его подробно написать для сборника о Ромме. Шукшин ссылаясь, что уже много раз писал о нём и все доброе вытянул из себя. (Вот небольшие отрывки из опубликованных высказываний Шукшина о Ромме: Михаил Ильич Ромм... Голос — его глуховатый, несколько как бы удивленный, терпеливый, часто с легкой, необидной усмешкой, голос человека доброго, но который устал твердить людям простые истины.

Устал, но не перестает твердить. Две из них — необходимость добра и знаний — имелось в виду усвоить как главную тему искусства... И все пять лет потом повторял: «Надо работать, ребятки». И так это засело во мне — что надо работать, работать и работать: до чего-нибудь всё же можно доработаться. «Надо читать», «Подумайте» — все это тоже приглашение работать. «Попробуйте еще» — это все работать и работать. Он и сам работал до последнего дня. Так только и живут в искусстве — это я теперь до конца знаю... Ромм следил за моими первыми шагами. Но настал момент, когда он сказал: «Теперь — сам, ты парень крепкий». Радостно все это было, и грустно, и важно). Положив трубку, Макарыч заходил по кухне, размышляя вслух: «Наступит срок, напишу всю правду и про Михаила Ильича! Человек он, ох как значимый и всемогущий! Только я ему ещё и поперечным был. Правду наших отношений сейчас и «Посев» не обнародует. Нет, благодетелем моим он не бывал, в любимцах у него я не хаживал, посмешищем на курсе числился, подыгрывал, прилаживался существовать. Несколько раз висел вопрос об отчислении, но особо — когда с негром в общежитии сцепился, заступился за девицу. Чудом уцелел, свирепее всех добивал меня секретарь бюро комсомола Леша Салтыков: выгнать и только». На режиссерский факультет, не однажды вспоминал Макарыч, попал он по воле Николая Охлопкова. «Поступал на режиссерский после пяти лет службы на флоте, имел привилегию — вне конкурса, а знания, ясно, «корабельные». В приемной комиссии, на мое счастье, был Николай Охлопков. Он сам сибиряк, в ту пору в славе. Он — земля — меня вытянул на розыгрыш, спросив: «А где теперь критик Белинский?» Я ему подыграл: «Кажись, помер?» И про «Войну и мир» честно сознался: «Не прочел — толста больно». Он оценил моё признание. А думаешь, московские мои сокурники знатоками Толстого были? Охлопков, царство ему небесное, отстоял моё поступление в режиссёры». Михаил Ильич Ромм тут, видно, уступил. Запустил Шукшина с дипломом не на учебной студии, а на «Мосфильме». Шукшин снял «Из Лебяжьего сообщают» — защитил диплом и завис. Предлагали ехать в Свердловск, но он уже понимал: кино можно делать только в Москве. На «Мосфильм» с его курса Михаил Ильич взял только Сашу Рабиновича (Митта — такую он себе фамилию завел вместо отеческой), Андрея Тарковского и Саню Гордона. Пожелай бы Ромм, ничего бы не стоило и Шукшину попасть

на «Мосфильм». А формальная преграда — не москвич. «Диплом сочли слабеньким — я и не рыпался. Из общежития вгиковского на Яузе гнали, кормился актёрством. Снимался где позовут, за многое теперь совестно. Михаил Ильич мог помочь мне, если б верил».

Надежда засветилась после публикации в журнале «Октябрь». Главный редактор журнала Всеволод Кочетов и Ольга Румянцева помогли осесть в Москве. И никто больше.

1 октября 1960 года появился я на «Беларусьфильме» и с головой ушел в работу на студии, до 1969 года не используя даже положенных отпусков. Студия «Беларусьфильм» располагалась тогда в костеле на площади Ленина. Второй этаж, где нынче круглый с нишами и витражами зал Дома кино, был съемочным павильоном. А для съемки сцены по фильму режиссера Корш-Саблина «На росянах» завели лошадь, сняли, а потом каких трудов стоило лошадь свести по крутым ступеням на землю. И глаза ей завязывали, все равно пришлось строить деревянный настил и обивать его тряпьем. Сегодня с легкой руки Никифоровых, Карповых, Пташукотдан костел верующим. Сколько сил потрачено, когда костел собирались, и не однажды, сносить, а потом сколько деньжищ за два десятка лет вложено в перестройку этажности здания, а сейчас, только закончив строительство, заново рушить все этажи, — да выдержит ли костел? Не дешевле ли построить новый костел, а тот уже есть памятник безвременью? Вот уж, поистине — все ничьё.

В те далекие шестидесятые годы студия «Беларусьфильм» только входила в силу, собирались специалисты. Нам, молодым, в ту пору крепко повезло, через год-другой после студенческой скамьи мы получили возможность самостоятельно работать сначала по короткометражным, а следом и полнометражным фильмам. Вооруженный полученным в институте, общежитии, Москве миропониманием, я был готов развалить все старые установления (живопись передвижников представлялась мне тогда задворками фотографии) — уверенный в правоте только нефигуративного искусства, корежил я действительность широкоугольной оптикой, заковывал актеров светом в неестественные позы, почему-то редко наталкиваясь на их гнев.

За несколько лет работы без простоев наработал производственно-профессиональный опыт, а жизнь и общение с собратьями по киноделу

возвратили меня к реализму. Когда мною были сняты уже фильмы «Последний хлеб» и «Через кладбище», на «Беларусьфильм» приехал на актерскую пробу к своему сокурснику В. Виноградову В. М. Шукшин. «Пощупать студию», — как он заявил. Мы встретились в столовой родственно. «Ну, земля, как ты тут прижился?» Сидели в буфете под фикусом. Солнце отражалось от стола из пластмассы. Появился Гена Шпаликов, показал кинематографическую шутку-экспромт: неожиданно бросил кепку на вершину фикуса, оттуда понесло туманом взбаламученной пыли. Обозначились полосы в лучах солнечных из окна. Гена объявил: «Не туда смотрите — в стаканы!». Красное вино запорошила пыль. Шпаликов застыл в улыбке. Буфетчица принялась выгонять, грозилась доложить директору Дорскому. Я попытался уладить конфликт, но еще больше обозлил буфетчицу. Шукшин вел себя уже не так, как в общежитие, был молчалив и степенен. Вино из стакана не пригубил, слушал застольников, как старшекурсник поступающих, и буфетчицу умироволил легко. Когда уходили из буфета, рассказал, что скоро будет издана у него в Москве отдельная книжица рассказов и он надеется печататься в толстых журналах, что актером объездил все студии и понял — самостоятельно работать можно только в Москве. Хотел осесть на Урале, но там непролазно.

Вечером Шукшин уехал в Москву. В душе от него остался след добрый, зовущий. Я продолжал работать по «Альпийской балладе», а затем несколько лет по фильму «Христос приземлился в Гродно». Копилось мастерство, от ученического формотворчества я приходил к реальному пониманию возможностей кино, опыт подсказывал цену документальности (фиксировать живое чувство актера в художественном кино и стремиться передавать документально среду обитания). Не раз вспоминались лекции профессора Н. Н. Третьякова, тонкое прочтение им русских художников. Заново повернулся я к передвижничеству. Частые командировки для выбора природы позволяли бывать в запасниках многих музеев страны. Подолгу разглядывая картины, находил в них смысл, который в одном кадре или фотографии не удержать.

Оглядываясь на годы, проведенные на «Беларусьфильме», радуюсь — мне удалось победить малограмотное левачество, привитое прогрессивной атмосферой ВГИКа тех лет. Я трудился, почитай, без

выходных дней. Пожалуй, и обо мне слова: «Он до смерти работает, до полусмерти пьёт».хлопотно-трудоемкое дело операторской профессии сродни крестьянскому труду. Никто из режиссёров ведь не перебрался в операторы, и как же они не жалуют оператора, выбившегося в режиссёры. Приглядитесь. У крестьянина никогда не бывает свободного времени. Так и оператор-постановщик фильма, особенно во время съёмочного периода, то, что увидит зритель на экране, контролирует единолично через объектив камеры он, и никто на съёмочной площадке, кроме него, не представляет всей организационной работы, проводимой перед съёмкой. Когда приходит снятый материал и смотрится не впечатляюще, все грехи валятся на оператора. Чаше других работников группы съёмок его заменяют. Тарковский снимал «Сталкера» три раза, — сделал три варианта! — меняя операторов каждый раз. Если уж ты усидел и снял весь материал, режиссёр всегда говорит: «Я снял... Я сделал...», и фильм уже в монтаже станет целиком его детищем, а я, оператор, чувствую себя крестьянином, который сеет и сдаёт хлеб, а его всё равно покупают за морем. Поневоле загорюешь. Следил за появлением публикаций Шукшина, а когда посмотрел на студии только что законченный производством фильм «Странные люди», мне показалось, что картина неряшливо снята, хорошо написанные диалоги и актерское исполнение требуют иного отбора со стороны художника и оператора. Появившись в очередной раз в Москве (адрес Макарыч мне оставил), я приехал с утра на улицу Русанова, на звонок открыл сам Макарыч с беленькой девочкой на руках, тут же, ногу ему обвив, выглядывала другая: «Видишь, вот настрогал, и попробуй займись добрым делом».

Пошли на ту самую, всеми поминаемую, малометражную кухню. Напрямик высказал, зачем к нему с вокзала привернул: «Вася, твой фильм снимать должно лучше, чувствую и предлагаю свои услуги». Он посмотрел с усмешкой, показалось, даже зло, игранул желваками. По скулам рукой провел: «А может, лучше так: читай любой рассказ, бери, ставь сам, я тебе право на экранизацию даю. Будь автором». — «Нет, Вася, иная моя профессия. Я оператор, своим делом овладел, хочу помочь, чтобы твое дело выглядело убедительнее, правда, для добычи нужен ещё художник, а лучше и композитор». — «Э, брат, разве моя воля собирать артель? Не позволительно. У меня хозяин Бритиков во где сидит, —

уложил он руку коромыслом на шее, — да еще директор Краковский. Артель у меня студийная, не мной сколочённая. Я при них, почитай. Чуть что — это невозможно технически, то — не получится, денег мало. Все профессионалы опытнейшие. Вот если попытаться на «Степане Разине» добиваться, чтобы ты на равных был с Валей Гинзбургом, но ведь это материально невыгодно. Постановочные пополам (будут ли ещё, дождись их), а жить на два дома, — рассуждал Макарыч, — ведь тебе в Москве придется кружиться года три?! Подумай!» Не откладывая, говорю: «Согласен». — «Не торопись, из Минска согласишься, не горячись». «Согласен», — говорю снова и уверенно. Он обрадован твердости. — «Ну смотри, не сдайся потом! А я за уговорённое воевать буду». Потолковали о текущем. Расстались с надеждой: будем работать вместе, только бы настал час.



## «Степан Разин» на киностудии имени Горького

**После** разговора в маленькой кухне на улице Русанова прошло больше двух лет. Я отработал полнометражный фильм «Безумие» на «Таллиннфильме» в постановке К. Кийска, и с режиссером В. Заком — документальный фильм о Дагестане «Полдень» на студии «Центр-научфильм» для клуба кинопутешествий, возглавляемого Шнейдеровым. Отработав на двух непохожих студиях, получил урок общения с уймой новых, ранее не знакомых людей, много изъездил по разным углам державы. И вот пришла весть: Макарыч просил появиться в Москве. Запускают «Разина».

Студия скрипит. Пошла организационная канитель, говорения. Идут недели хождений по кабинетам кадровым, плановым, редакторским. Валерий Аркадиевич Гинзбург принял меня ласково — даже дома (Валерий Аркадьевич — оператор-постановщик студии имени Горького, известен еще как родной брат барда Галича, с ним на равных мы должны были снимать фильм о Степане Разине). Вскоре после знакомства в кабинетах студии на разных уровнях, чаще всего в кабинете зам. директора студии Семенова, затевал Гинзбург выяснения: «Кто будет у камеры? Кто за свет отвечать?» Многодневно проводился кабинетный допрос. Семенов обычно обращался ко мне: «Как вы предполагаете вести работу вдвоем?» Я говорил одно и то же: «Хочу работать на Шукшина в любом качестве, а если почувствую, что делу помеха, уйду в тот час, а где мне сидеть, у камеры или на лесах, не важно». Расходились, вопрос не решив, шли на производственные разговоры в конструкторское бюро, где серьезной проблемой вставал разинский флот — фанерными стругами не обойтись. Не проходило недели, чтобы Валерий Аркадьевич не поднимал вопрос о статусе операторов; в очередной раз он предложил: быть ему режиссером-оператором, а мне просто оператором у камеры. Шукшин слушал не впервой эти разговоры в кабинете Семенова, чувствуя себя несколько виноватым в этом щекотливом вопросе — вроде эксплуатирует две единицы вместо одной, кадрами положенной на фильм. Когда же услышал предложение

Валерия Аркадьевича быть режиссером-оператором, вмиг взлетел со стула и тоном, не терпящим возражения: «Ну, режиссером я буду сам, один, и разговор закрываю». Ушли из кабинета Семенова без выводов. Ничего не решилось. Я видел, что меня уже тихо начинает ненавидеть временно ведущий организацию фильма директор Яков Звонков. Я получался виновником нервотрепок еще не начавшегося фильма. Звонков раздражался по любому поводу, меня касающемся. Макарыч все видел, но от меня не отрекался. Я уже готов был отступить. Макарыч свирепел: «Ты что! Даром не сдадимся!» Администрация начала меня тихо «садить». Приеду с выбора природы — нет мне места в гостинице, на улице ночую; и понеслись слухи к Макарычу, что у меня несносный характер, да мало ли прегрешений пошло по следу из той же Беларуси.

Поскольку подготовительные работы предстояло вести много месяцев и не был известен план производства, в один прекрасный день из группы уехал на съемки совместного с Венгрией фильма Гинзбург. Ушел и Яков Звонков, а нашу съемочную группу возглавил директор Г. Е. Шолохов. Как показало время, то был тактический маневр. На студии тогда решили фильм заморозить, но постепенно. Уезжая в Венгрию, Гинзбург знал — никаких съемок «Разина» не будет. Ведущий экономист Краковский ошеломил студию сметой — десять миллионов рублей. Мы вначале обрадовались «деньжищам» — любой флот построить можно. Но даже Станислав Яковлевич Ростоцкий, встретившись на лестнице, раскричался вдруг: «Почему мы должны доверить тебе такую ответственную работу, ты не принимаешь никакого участия в общественной жизни коллектива?! Почему у тебя в подчинении работает Примак, да, может, он лучше тебя сам снимает?» — а Примак стоит со мной рядом. Что мог ответить я мастеру, именитому общественнику-орденоносцу Станиславу Ростоцкому? Провалиться сквозь землю хотелось, и только.

В этой обстановке издан приказ директором студии Т. В. Бритиковым: «Приступить к подготовительным работам по фильму “Степан Разин”». Директором назначен Г. Е. Шолохов, художником-постановщиком П. Пашкевич, операторами В. Гинзбург и А. Заболоцкий, постановщиком В. Шукшин. Мы начали поездки по местам разинских походов. Ездили по стране, сидели в хранилищах, накапливали иконографический материал. Изрядно утомившись, «прошли» Саратов, Симбирск, Казань,

Свияжск. В Казани добылся нам такой документальный сюжетец: почти в черте города, недалеко от железной дороги, на островке, стоит обелиск на холмике, в холме дверь. Обелиск поставлен в честь покорения Казани войском Ивана Грозного. Старушка рассказывала, что памятник сей не раз подвергался осквернению татарским населением. Однажды появился у него добровольный хранитель. Он держал лодку, следил за островком, травку подсаживал, а во время ледостава оставался на острове, пока лед не устоится. Снять бы все это, начиная с появления заберегов, потом льда, а потом снега — и зритель в комнате подземной, буржуйка подымливает. Мимо острова через четыре — десять минут тяжелые составы... «Вот и снимите этот сюжет, — предлагал Макарыч. — Накопи материал; подумаем, как развить или переработать в разинском замысле». Вот такие поиски в подготовительном периоде предполагал вести Василий Макарович.

В Казани нашлась фотография купца Волосова (её копия перед вами). Шукшин записал всё о нём. В «Печках-лавочках» эта фотография в эпизоде с Гердтом, когда он, говоря в трубку: «Пишу воспоминания», перебирает фотографии, и камера фиксирует лицо купца. Если не найдём похожего типа, хоть причёску повторим. Утверждаем грим купцу Плахову



(тот самый купец, которого разинцы под стругом на верёвках протаскивают и спрашивают: «Видел войско Степана Разина?». После первого раза он признался, что видел. После третьего согласился — не видел). Роль исполнять будет пловец-профессионал. Грим мы нашли. Осталось найти пловца. Мокрые длиннющие волосы ковылем плывут за купцом, а когда его вытаскивают на струг, пряди стелются вдоль лица, как у Леонардо да Винчи.

В разгаре лета появились мы в Астрахани. Был июль 1970 года. Астрахань встретила нас невыносимой жарой, не было спасения даже в башнях кремля (реставрация, проводившаяся там, еще была далека от завершения, но мы решили достраивать декоративно и снимать в астраханском кремле).

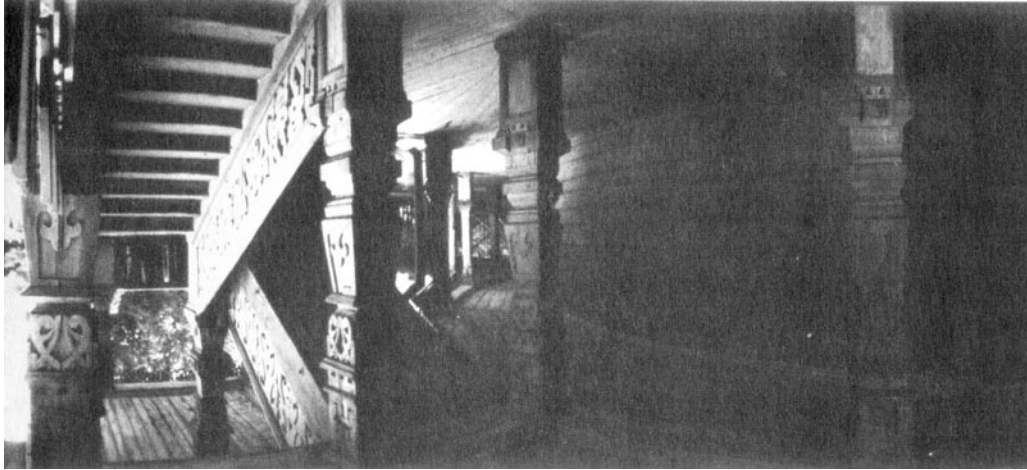
В одном из храмов увидели невероятный навал книг. Горы, местами покрытые шапками плесени. То были изъятые из библиотек книги с 30-х годов и далее. Любопытно было в 70-м году открывать книгу и рядом с

названием разглядывать иногда по пять штампов: «Проверено» — год 1931, затем — 1933, дальше — 1935 и т. д. Холодок пробежал по спине. Среди сотрудников библиотеки нашлись почитатели Шукшина, они пустили нас в эти отсыревшие подвалы, благо наверху жара — на два дня мы отклонились от разинских забот. Чего только не попадалось в этих завалах. Сначала Василий Макарович зарылся в периодику — журналы «Печать и Революция», «Новый мир», газеты — собирал материалы о коллективизации, был у него уже план и название «Ненависть». Весь этот завал должны были уничтожить — не доходили руки, не хватало транспорта. История царской семьи, Хлебников, Северянин, Крученых, «Черная тайна» Есенина, «Конь Блед» Бориса Савинкова — все валялось в этой куче. Была у нас надежда: приедем на съемки — разгребем залежи. Какова сейчас судьба этого айсберга?

В Астрахани с гостиницей оказалось сложнее, чем в любом из городов за всю поездку. Директор Г. Е. Шолохов через обком поселил Шукшина в гостинице «Астория» в замученном многослойной перекраской здании стиля модерн, а нас поселил в цирковое общежитие рядом с парком имени Карла Маркса. Общежитие новое, заполненное воздушными гимнастами и дрессировщиками. И совсем рядом на причудливо-резной деревянной арке — выцветшая голова Карла Маркса, а за ней сам парк с белеными скульптурами и накренившимся деревянным театром (в этом чуде плотничьего ремесла — передавала молва — пел Шаляпин; несколько лет тому назад газеты сообщили, что он сгорел в сухое время от шалостей несовершеннолетних; у меня остались снимки театра).



Театр в Астрахани, сгоревший в 80-е годы



**Фойе театра**

Мы объехали Астрахань, она подходила для съемок далекого прошлого — поражая не столько грязью, сколько обреченностью. Боязно было поднять фотоаппарат... Даже не самоцензура, страх являлся, от Янго-аула особенно. Не запущенность, а ожидание конца.

Нам оставалось побывать в дельте великой реки и на берегу одного из рукавов Балды. Утром катер в назначенное время не появился. А вскоре по местному радио объявили карантин на неопределенное время в связи со случаями заболевания холерой. Зачастили машины «скорой помощи» с сиренами. На домах стали появляться крепко наклеенные листовки с черепом, красной полосой, внизу надпись: «Не входить. Холера». Поредели на улицах прохожие, больше появилось военных. И только жара была неизменной. Кинулись в аэропорт — закрыт. И никакой информации. Междугородные телефоны не работают. Неделя неизвестности. В эти дни всякое приходило в голову, а ко всему — занедужил животом наш художник Петр Пашкевич, увезли в изолятор, а я с ним в комнате поселен, по законам — контактный — должен загреть и я. На мое счастье, не было меня во время появления врачей в комнате, а дежурная добровольно сказала — один он в комнате жил. К концу недели мы нашли местонахождение Пашкевича. Он метался в окне изолятора, завидев нас издалека. Доступ к изолятору охраняли солдаты и милиция. «Ни дня без рюмки» — называли эту «операцию». Ошалевший от радости Пашкевич показывал нам бутылки с водкой из окна палаты, уже переданные ему охраной. Водку во время холеры врачи рекомендовали

пить для профилактики.

Макарыч переселился к нам в цирковое веселье. Жара угнетала даже ночью — за 30 градусов. Воду хлорировали до предела, вся посуда была белой. Открылся прием телеграмм рекомендованного содержания: «Задерживаюсь по работе, высылайте деньги. Жив. Здоров». Всякое отклонение приемщица вычеркивала у тебя на глазах. Через неделю стали мы проникать в парк имени Карла Маркса, а вскоре и на пристань. На якорях стояло несколько круизных пароходов, застрявшие на них туристы гудели, подогреваемые духотой. Над рекой слышались голоса, проклинаящие светлое будущее, по набережной ходили патрули с автоматами. Истерики как возникали, так и утихали... На опустевших рынках цены упали, а был самый разгар созревания овощей: помидоры — 5 копеек, арбузы — 4 копейки, осетрина свежая — 1 рубль 40 копеек за килограмм, водка «Российская» — 3 рубля 10 копеек — другой не было. Мы раздобыли ведро, два кипяtilьника и перешли на самообслуживание. «Российская» была нашим лекарством. А Василий Макарович, насмотревшись жизни в устье великой русской реки, которая не смыкалась с мечтой Некрасова — «Суда-красавцы побегут по вольной реке», засел «перелопачивать» (как он выражался) «Степана Разина». Все мы были свидетелями его трудолюбия. Весь световой день просиживал он у стола. Когда ни зайдешь, всегда он склонен к столу. Пользуясь передышкой, пьет кофе и опять за свое: «Последний раз перелопачу и отдам в печать, печатный вариант поможет быстрее двинуться фильму». За время сидения в Астрахани он продвинулся по роману до момента пленения и смерти Степана. «В этой жаре душа надорвется. Дома допишу финал».

Когда прошел слух, что карантин продлится до трех месяцев, возобновили мы посещение книжного завала. Проникшись доверием, уважая интерес и трудолюбие Василия Макаровича, астраханцы познакомили группу с фондом купца Крупского, состоящего на учете библиотеки, и просили помощи и защиты (столичное руководство библиотек требует передать из фонда самое уникальное в центральное хранилище, под предлогом отсутствия условий для хранения, но ведь всем ясно — это повод для прямого, скажем, грабежа. Почему мы не можем владеть сами своим наследством, жаловались Шукшину сотрудники. Пока мы всячески, можно сказать, прячем фонд купца Крупского. Нам

известно, горячо рассказывает преданная хранилищу сотрудница, сколько периферийных фондов под видом централизации просто разворовано или рассыпано по хранилищам. Она впервые поведала нам тогда историю библиотеки купца Кузнецова из Красноярска, вошедшей в основной фонд библиотеки Конгресса США. Что стало сегодня с фондом купца Крупского в Астрахани?).

Шукшин получил доступ в этот фонд и брал меня с собой. Что уж за человек был купец Крупский, поинтересоваться бы его биографией, почему он вез в Астрахань греческие, римские копии подлинников? Я в этом фонде наткнулся на пухлую монографию о строительстве храма Христа Спасителя в Москве. Заинтересовался перечнем фамилий — отпечатаны золотом вместо предисловия — всех граждан России, внесших вклад на постройку этого храма, даже если человек внес полтинник; списки в алфавитном порядке, независимо от суммы — по губерниям и уездам шло перечисление фамилий; обетный этот храм Александра I в честь победы над Наполеоном построен на народные пожертвования; вмещал одновременно одиннадцать тысяч прихожан, строили его в течение 25 лет. Высоко оценивались акустические достоинства храма.

Василий Макарович выискивал в фондах источники для разинского замысла. В Астрахани собрал не знакомые ранее материалы о патриархе Никоне, о церковной смуте, староверах. «Разве мог Разин рубить икону? — так было в сценарии. — Он же христианин. Ведь это я, сегодняшней, рублю». Тему веры Разина и взаимоотношения его с патриархом Никоном намеревался он переосмыслить, и начиналось это в холерной Астрахани, летом 1970 года.

Через месяц и девять дней, пройдя неудобную процедуру недельного изолятора, походно организованного в корпусе педагогического института униженным медицинским контролем, по дезинфицированной ковровой дорожке вошли мы в автобус, доставивший нашу группу к трапу самолета, следующего в Москву. Неделя в изоляторе казалась утомительнее всего астраханского карантина. Считали минуты. Вся группа находилась в одной комнате. На стене от былой обстановки осталась в застекленной раме репродукция известной сцены «Воскресник в Кремле»: члены ЦК несут бревно. Во время врачебных проверок в комнату входило несколько врачей в сопровождении медсестер. По одному вызывали для контроля,

остальные должны были стоять у окна спиной к врачам. Глядя в окно, кто-нибудь из нас просил отвернуть картину к стене. Если бы удалось тогда снять лицо Макарыча, когда отходил он от окна, услышав свою фамилию! Думаю испытания астраханских будней он перенес бы потом в образ Разина. Унижение проходом через изолятор подогрето двойной охраной. Здание, переполненное людьми, окружено солдатами с автоматами, а через пятьдесят метров — милицейским кордоном. И здоровые люди, сидящие в ожидании неизвестности. Кому-то вздумалось делать бумажные самолетки, и вот рвут книги, и тысячи голубей-самолетов летят, втыкаясь в охрану. Запреты по радио только возбуждают людей, травы под окнами не видать — усеяно все бумажными голубями.

В Саратове, Астрахани, в изоляторе Шукшин спрашивал многих: «Сколько поколений своей фамилии ты помнишь?» Выходило, вся наша история заканчивается на бабушке. Нет у нас ни одной крестьянской фамилии, прослеженной хотя бы до десятого колена, то есть два века. О разрушении фамилии, рода, семьи крестьянской он копил материал к повести «Ненависть». Подогрели его замысел записки Белоголового о крестьянской семье Боткиных, а ведь мы в институте знали, что преподаватель Ольга Хохлова родом из этой семьи. Сблизиться с Хохловой было в планах Шукшина.

За время подготовки к «Разину» в поисках подлинных предметов эпохи мы побывали во множестве музеев, особенно провинциальных. Шукшин находил свой интерес без сопровождения специалистов. Но почти везде, узнав о его присутствии, работники музеев обращались к нему за помощью — уберечь фонды от разорения центральными или местными властями. Одни шепотом рассказывали, как местные власти требуют сдать в банк драгоценные музейные экспонаты, а, мол, краеведческий хлам и унесут — восполним. Другие просили помочь вернуть не возвращаемые столичными музеями произведения после участия в выставках или забранные под предлогом отсутствия условий хранения. В Саратове власти музей закрыли, не оповестив даже почему. Мы прошли по заросшему двору. Запущенное красивое здание, а ведь Художественный музей Саратова старше Русского музея.

В Астрахани, в картинной галерее имени Кустодиева (астраханцы произносят фамилию своего земляка с ударением на гласной «и») Шукшин

надолго остался у портрета отца скульптора-волгаря Цаплина, виденного им в Москве у родственников в заброшенном подвале-мастерской на улице 25 Октября, где дожил тот свои дни. Цаплин из плотников. Еще судьба. Как уберечь его работы от распыления? Вот собрали бы в Астрахани?! Нет денег! А держать однотипные экспозиции во всех областных музеях? Обойма одних и тех же имен художников. «Выходит, все музеи приобретают и экспонируют произведения по единой разнарядке?» — спрашивал Шукшин Петра Исидоровича Пашкевича. «Экспонируются лучшие мастера», — защищался Пашкевич, а сам каждый раз спрашивал экскурсовода: «Какой век?» Шукшин потом при случае вышучивал Петра: «Какой увек?»

По возвращении из Астрахани, пользуясь летним затишьем, Шукшин навещал издательства и определялся с консультантами. Редакторат и Госкино предлагали консультантами Пашуту и Шмидта (сына известного полярника, редактора Советской энциклопедии 1937 года). Каким путем Шукшин вышел на историка Александра Александровича Зимины, я так и не узнал. После карантина была в Макарыче окрылённость. В один из дней он позвал меня поехать с ним, и по дороге я узнал — на квартиру к Зимину. Угловой дом на улице Дмитрия Ульянова. Александр Александрович простецки принял нас, отдал прочитанный литературный сценарий, согласился и работать: «Только я ведь эту эпоху меньше знаю. У меня Иван Грозный». Пили чай. Александр Александрович разобрал ситуацию сценарную, одну, другую — конкретность радовала Шукшина. Когда мы вышли на Ленинский проспект: «Консультантов больше искать не буду. Его интуиция нам поможет. А еще Николая Николаевича Третьякова позовем, старика Мельникова. Вот наши консультанты, союзники и критики. Ведь если их души тронет лента — дело свершено».

Несколько слов о Константине Степановиче Мельникове. Еще в Минске московский режиссер предложил мне снять для него материал о забытом у нас, но почитаемом на Западе архитекторе; для знакомства он привел меня в Кривоарбатский переулок к Константину Степановичу. Когда уходили, хозяин попридержал меня на лестнице и попросил зайти к нему завтра утром. При встрече Константин Степанович объявил: «Мил человек, я тебе сразу скажу. Снимаю обо мне ты. Я твоему режиссеру не доверяю чисто по-человечески. Хочу исповедально поговорить перед

камерой, у меня и рукопись «Архитектура моей жизни» в помощниках, никто не берётся её печатать. А режиссёр другой человек. Берись». Ни моя защита режиссёра, ни объяснения, что я только оператор и мне не скоро доверят фильм, Константина Степановича не убедили. Шли годы, а съёмки провести я не сумел. Константин Степанович при моём появлении в доме с добродушной жалостью говорил: «Шагомер ты наш, Шагомер». Приступив к работе по «Разину», я рассказал об этом Василию Макаровичу, и почти сразу вместе с ним мы появились у Константина Степановича. Конструктивистов, к которым причисляли Мельникова, Шукшин не принимал, как и большинство людей, считал Мельникова уже давно в прошлом. Встретившись с Константином Степановичем, которому было уже за восемьдесят, Шукшин увидел перед собой матерого крестьянина, сохранившего ясную память и скопленные знания. Они пламенно проговорили несколько часов, пока супруга не попросила пощады. Прощались друзьями. Макарыч радовался: «Вот о ком я напишу воспоминания!» Потом он еще раз сказал об этом намерении — вот при каких обстоятельствах. Принес из редакции журнала «Наш современник» (в члены редколлегии которого с недавних пор был включен) рукопись В. Распутина «Живи и помни», дал её мне прочесть, сам уезжал на съемки. Передавая ему рукопись, на обычное его: «Ну как?», — говорю: «Вася, крепкая вещь, вот фильм-то тебе сделать! Читай, не оторвёшься». — «Некогда читать, буду рекомендовать к печати. Надо писать своё. Вот стукнет шестьдесят, ослабнет напор, буду читать рукописи. Разве мне неохота? Начну писать воспоминания. О Ромме напишу всю правду. О Мельникове — я о нём скучаю, хоть и виделся однажды».

После посещения дома в Кривоарбатском переулке решили действовать так. Актёрские пробы по «Разину» будем проводить не в павильоне, а в доме Мельникова, а поскольку большинство исполнителей ясны Шукшину, снимем на фото с вариантами грима и костюмов, а пленку, положенную на пробы, изведем для съемки. Материал весь подготовить и отложить... подробно снять похороны Константина Степановича. Если мы уйдем раньше — снимут после нас, однако название фильма пусть останется — «Загубленное дарование». Жизнь раскидала нас, но замысел подобный реализован в кино при освещении судьбы Алексея Федоровича Лосева на Ленинградской студии хроники.

Студийное сопротивление Шукшин ощущал. Бритиков избегал разговора, был неискренен. У Шукшина оставался последний козырь. Помню, получая как-то звание или награду, он добился личной встречи с председателем Совета Министров РСФСР Вороновым Г.И. На встрече Шукшин и поставил вопрос о производстве «Разина» и получил реальную поддержку — сценарий был принят в Госкино. Выговорил он и повторную встречу в случае необходимости. Макарыч уверовал в эту личность. «Посмотри на портреты членов Политбюро (перед праздниками они были на стенах многих зданий) — из всех — у него самый крепкий характер. Губы властные. Может, он не позволит грабить Россию? Последняя моя надежда — поддержка Воронова. Госкино завалит», — рассуждал Шукшин. Однако к моменту закрытия фильма Воронов уже был отодвинут со своего поста. Но то, что Шукшин верно чувствовал, от кого может быть поддержка, подтвердилось через два десятка лет. В интервью «От оттепели до застоя» («Известия», 18.11.1988) бывший член Политбюро вовсе не похож на оправдывающегося перевертыша, стержень личности просматривается и убежденность не сломлена, несмотря на давление журналиста Р. Лынева, который ведет разговор, словно участковый с провинившимся жильцом.

Уж небо осенью дышало. Директор Г. Е. Шолохов не торопил, как это обычно делают директора картин. Мы совершали поездки под его водительством. В Псково-Печерском монастыре нежданно тепло принял Шукшина, а с ним и всех нас, наместник монастыря отец Алимпий. Затевався откровенный диалог. Шукшин, как после признавался, расшифровываться не решился, боялся, а вдруг и отец-наместник «подсадной». «Подождем другого случая. Вот так же я однажды разговорился откровенно с Гришей Бритиковым, правда, тогда еще вино брал. Весь ему выложил, с того и началось гонение. Так что не работать мне на студии Горького. А будь я тогда поумнее, работалось бы сейчас вольготнее. Высовываться рано начал. Дурачка надо подольше корчить».

Псковские, особенно окраинные церковки, манили к себе простотой, и мы колесили тряскими дорогами; однажды заночевали в пустующем пансионате недалеко от Пушкинских гор. К вечеру начальство пансиона засуетилось. Зовут всех на уху домой. Удивлены — идем. Стол ломится. Ну, думаем, и в глубинке о «Разине» уже наслышаны. Знают Шукшина

в Союзе. Подвыпив, хозяева несут учебники, портрет, даже книги к Г. Е. Шолохову поставить автографы. Геннадию Евгеньевичу пришлось доигрывать роль до конца. Шукшин подливал огня в этот спектакль. Геннадий Евгеньевич играл роль Шолохова так же исправно, как и роль директора фильма «Степан Разин», зная, что фильма не будет. Но не открывал правду Шукшину.

Особой была поездка на Вологодчину — Кубенское озеро, Белозерск, Кириллов... В Вологде Шукшин остановился у В. И. Белова. С Беловым Шукшин познакомил меня раньше, в Москве, и от Василия Ивановича я уже узнал, что, еще будучи студентом Литинститута, он прочитал первый сборник Шукшина «Сельские жители», написал ему письмо и они встретились в общежитии Литинститута. С тех пор неотступно советовал Шукшину бросить кино, заняться литературой. С тех пор они и спознались, и ко дню нашей поездки были уже давними знакомцами, хлебнувшими немало житейского лиха.

Вечером, после поездки, Белов повел Шукшина к Виктору Петровичу Астафьеву, то было их первое личное знакомство (я тоже впервые видел своего земляка). Застолье у Виктора Петровича велось хозяином единолично, изредка возникал Витя Коротаев. Вспоминали Рубцова, но самого его тогда не было в городе. Мне казалось, такие вечера будут всегда. Было приятно проживать, ничего не оставляя в памяти. Но когда через пять лет в этой же комнате я снимал В. П. Астафьева для фильма «Мелочи жизни», он говорил об этой встрече. Шукшин запомнился Виктору Петровичу молчуном.

Не осталось без внимания и «Золотое кольцо» — Владимир, Тутаев, Ростов Великий, где Шукшин проводил съемки «странных» людей. В Суздале в ту пору начинал внедряться «Интурист», а вместе с ним и показуха. Мы выбрали для съемок только Успенский и Дмитровский соборы Владимира и интерьер церкви в Тутаеве. Дмитровский собор Шукшин просил снять таким, каким видел он его однажды, в сырую оттепель: моросило, вдруг налетел холодный ветер — заморозило, все оделось в стеклянный ледяной панцирь. Изысканно выглядело каменное чудо Дмитровского собора.

От того времени остался у меня сборник рассказов «Земляки», изданный «Советской Россией» 1970, году с таким автографом:

«Анатолию — с пожеланием здоровья и стойкости в трудное время. Сентябрь 1970 г.».

Замысел фильма разрастался. Накапливалось историческое знание. Литературный эскиз сценария «Я пришел дать вам волю» был уже тесен для автора. Шукшин все больше внутренне впрягался как исполнитель и автор в душу Степана Разина. Кроме одоления магии моря людского, вставали вопросы религиозного самочувствия, отношений с соратниками, предательство и расплата, смерть — своя и тех, что гибли перед глазами бессчетно. Как ни крути, Разин был разбойником.

Но вот пришел час. Сильные мира киностудии имени Горького в лице редакторов и членов художественного совета, среди которых были С. Ростокский и М. Донской, Т. Лиознова, и отсутствующих, но разделивших мнение художественного совета С. Герасимова и Л. Кулиджанова, под председательством директора студии Г. В. Бритикова, прекратили проведение подготовительных работ по фильму «Степан Разин». Особо речистой запомнилась Кира Парамонова, только что вернувшаяся из Югославии, где отсмотрела фильм о народном восстании. Она взволнованно задала тон, убеждая аудиторию: «Ничего кроме насилия: не будет, судя по сценарию, и в «Степане Разине»». Ведущий экономист Краковский очередной раз всплыл с убийственной сметой — 10 миллионов рублей (и трех-то миллионов Госкино не собиралось давать). Лиознова жалаящим голосом, усомнившись в самой личности Разина и замысла, заявила: «Если студия приступит к съемке трёх картин о Разине, — (сама в это время уже финансировалась на 13 серий о Штирлице), — большинство режиссеров студии должны остаться без работы». Худсовет был единодушный и недолгий, за фильм вступился лишь Паша Арсенов, но на него зашикали. Решение: закрыть на неопределенный срок до лучших времен.

Невесело вышли мы после худсовета со студии, проклиная в душе день, когда судьба впутала нас в кино. А тут еще, проходя возле ВГИКа, увидели выходящих из его дверей Сергея Герасимова с Тamarой Макаровой, окруженных народом. У машины он остановился, и мы слышали дружный смех. Шукшин приостановился, съежился, потом опустил голову и пошел мимо. Я, поспевая за ним, наблюдал за проводами Герасимова, мне казалось, он боковым зрением тоже видел Шукшина.

В спину Макарычу я напомнил: «Ты же собирался просить поддержки, разве не повод?» Макарыч, ускоряя шаг, двигался к остановке: «Какая поддержка, если он на худсовет не пришел, а сам рядом, в институте. Ему все известно, без него фильмы на студии не делаются». Пока ждали такси, Макарыч горько пошутил, разряжая обстановку, прошуршав рукой по моей спине: «Монгольские кожанки от фарцовщицы — вот и вся добыча наша». (Незадолго перед этим мы купили у перекупщицы по 75 рублей черные куртки из монгольской кожи. В этой куртке Макарыч снимался потом в роли Егора Прокудина.)

В утешение Госкино позволило Шукшину запускаться со сценарием «Печки-лавочки», ранее отвергнутым для постановки. Работа над фильмом «Печки-лавочки» — другой пласт существования, и о нем — дальше. Здесь же, к слову, такой эпизод. Возглавил фильм «Печки-лавочки» директор Яков Звонков. От начала до окончания. Спустя много лет я встретил гуляющего с собачкой пенсионера Звонкова у северных ворот ВДНХ, разговорились. Глядя на памятный изгиб студийного здания, я упомянул с жалостью о давней неудаче с попыткой съемок «Разина». Ведь оставалось только снимать — столько подготовки, надежд, да и Шукшин, глядишь, сохранился бы. Звонков «утешил» меня: «Эх, Толя ничего не могло выйти. Все знали — зря вы дергались! И ваш директор Шолохов, и Пашкевич знали». — «Неужели Геннадий Евгеньевич знал?» — переспросил я. «Как он мог не знать, если я, не будучи вашим директором, знал?» — «Ну, а почему вы Макарычу, хотя бы шепотом бы, не объявили? Вы же, сколько я видел, уважали его?» «Эх, милый, если бы я ему об этом сказал, он побежал бы в дирекцию, мне и до пенсии бы не доработать. Вы не знали силы студийные, вот и колотились попусту. Шукшин надеялся силушку ту сломить. Да где там. Мне его было жалко, а что мог я для него сделать?» — закончил наш разговор Звонков. На том и разошлись.



## «Печки-лавочки»

**Прошла** неделя, другая, а может, месяц, и на дверях той же комнаты, где была табличка «Степан Разин», появилась — «Печки-лавочки». Фильм, затрагивающий совершенно другой пласт жизни, требующий другого подхода, технически даже. Сюжет фильма предполагалось развернуть на документальном фоне окружающей жизни. В приказе — фильм запускается широкоэкранным. И сколько ни обивали мы пороги кабинетов, обычный экран снимать не позволили. Для студии, для проката выгоднее единица «широкоэкранный». Широкоэкранный съемка практически не позволяет проводить хроникальные съемки, а звуковая документальная съемка вообще технически невозможна (вес синхронной камеры — 43 килограмма). Уходит натура. Времени на подготовку нет. Прежде чем ехать на выбор окончательных мест съемок на Алтае, необходимо провести актерские пробы. В первые дни после печального худсовета Шукшин решает тщательно заняться режиссурой, оглядеться; роль Ивана Расторгуева, проверено, сыграет Леня Куравлев. Силу набрал уже, но надо бы и «пошатать» — маску наработал. Макарыч в Куравлеве не сомневался и долго его не трогал, может, и хорошо делал.

Когда, уже укомплектовался основной исполнительский состав, посмотрели в театре «Современник» «Майора Тоода и других». Бурков, исполнявший роль ассенизатора, приглянулся Шукшину; дали согласие сниматься Санаев, Любшин. Набрана крепкая группа окружения. В ней были Вадим Спиридонов, Людмила Зайцева. Пришло время, Шукшин поручил помощникам отыскать Куравлева для утверждения. Долго отлавливали. Он в Одессе. Слухи шли впереди — согласился исполнить Робинзона Крузо. Шукшин не хотел слышать: «Я с ним загодя сговорился». Куравлев опубликовал уже несколько раз свое толкование этого эпизода. На моих глазах происходила эта житейская игра, драма болезненная, внутрь спрятанная. Я был кровно заинтересован, чтоб Куравлев, а не Макарыч играл главную роль. Мне лучше снимать, когда режиссер от камеры наблюдает за организацией в кадре, а не сам всегда в кадре, занятый исполнением главной роли. Он не видит, что творится

на всем пространстве, фиксируемом объективом. В первом же разговоре, состоявшемся с Куравлевым по поводу роли, Макарыч почувствовал предательство и не мог этого скрыть: «Таких печальных глаз, Леня, ни у кого ты не видел и не увидишь, наверно». В первый приход Макарыч понял: Куравлев не хочет играть роль. «Я же вижу, материал для него малахольный. Робинзона Крузо, Шелленберга играть хочет... Ах ты,— говорил в нос, — и он уже звезда, выпорхнул Леня. Это по-русски, — подбадривал себя Шукшин. — Не получается артели, мать твою в барабан». Но еще надеялся — подождем, может, одумается. Не одумался Леня.

Подсмеивался над артельностью кино Василий Белов: «Стадом кто искусство когда делал?». Но вот в Белых столбах посмотрел вместе с нами «Веридиану» Бунюэля и, еще, «Кто боится Вирджинию Вульф». «Веридиана» его покорила, он поутих.

После разговора с Куравлевым приглядывал Шукшин и Олега Борисова, Геру Мартынюка и Вадима Спиридонова. Вадим не проходил по молодости, Борисова и Мартынюка занятость в театре не пустила. А доброхоты уже доносили: «Куравлев у Лиозновой утвержден на роль Шелленберга». И тогда-то не сдержался, поплакался Куравлеву: «Что ж-ты мне под самый-то дых дал?! Хоть запей! Нет, дудки! А может, Нонну Мордюкову уговорю, и я с ней в паре попробую. Если ей одеяло на себя не давать тащить... Мой скелет с ее телом — убедительная ячейка семейная?!» В те смутные дни Шукшин приехал с раскладушкой на Масловку, в арендуемое мной жилье. Череа несколько дней звонит Лида. Вася рычит. Но Маша с Олей больны, — он собирается домой. Раскладушка не однажды послужила Шукшину на съемках «Печек-лавочек», и всякий раз в итоге звонила Лида, потом говорили дочери, и он, смирившись, возвращался домой. Когда заболевали дети, заболевал и Макарыч. Как же он переживал за них, при слове о детях он забывал обо всем.

Картина «Печки-лавочки» пошла в работу внезапно, никаких сроков на отработку замысла не было. Шукшин осознанно не хотел сниматься в «Печках-лавочках», так же, как осознанно знал — Степана Разина сыграет сам. В «Печках» же сниматься не хотел чисто тактически, как артист он наигрался у многих режиссеров (профессия артиста в определенный период была его главной кормилицей). Обстоятельства производства складывались горящие — съемки без подготовки, все в спешке. Согласись

тогда сниматься Куравлев, вся судьба Шукшина могла повернуться по-другому, может, успел бы он еще многое (и даже ту же повесть «Ненависть» успел бы написать)? Сколько раз, заканчивая съемку очередного дубля, отведя глаз от окуляра, видел я отчаянные сомнения Макарыча — Ивана Расторгуева. Бывало и такое: отыграет сцену, крикнет в кадре «Стоп!» («мотор» и «стоп» он всегда в кадре сам проговаривал — это, кстати, мне было удобно и хорошо видно в камеру), подлетит ко мне: «Ну как там было? — и на молчание взбешенно: — Ты же один меня видишь?!». От вида его и слов — мороз по спине. Смотрю на него, дрожь поднимается, говорю: «Вася, будь добрее». Он вдруг сникнет, улыбнется в пол, в глазу слеза: «А ну давай еще дубль!» Кто знает цену этих затрат?

Все взвесив, понимая, какое ярмо взваливает на себя, Шукшин вломился в работу, как он сам, шипя, говорил, «семейного фильма»: утверждена Федосеева, снимались и дочери на пробах. Перед началом съемок добился Шукшин посмотреть нашумевшую на Западе и не выпущенную у нас на экран «Асю Клячкину, которая замуж хотела, да не вышла». Сам факт просмотра — документ атмосферы на студии Горького того времени. На международных фестивалях фильм показывают, хвалят Кончаловского. Привезли фильм для профессионального пересмотра — разрешили смотреть режиссеру и еще пятерым сотрудникам, остальных попросили из зала, мало того, когда просмотр начался, в зал вошел директор студии Г. В. Бритиков, прошелся перед экраном, разглядывая сидящих, и произнес: «Левак левака высматривает», — и зловеще вышел из зала.

Первое, что вызвало мою профессиональную зависть, — прекрасная оптика и съемочная аппаратура, которой нам так никогда и не удалось поснимать. Макарыч отметил: «Ухватисто снято, внятно и просто». Просмотр фильма был, пожалуй, самым сильным толчком для того, чтобы отрешиться от разинских накоплений и перейти к современной теме. «Ася Клячкина» подсказывала нам искать главные сцепления документальных и игровых кусков. Мы не знали, что у нас не будет возможности после окончания съемок вернуться на Алтай и доснять, как, это видно по ленте, делает Кончаловский: он возвращается в разное время года, снимает, достраивая свою версию. Просмотр фильма был для нас уроком конкретным: живой человек у Кончаловского, снятый

не мешающей ему камерой с искусно записанной его же речью, почти везде «зашибает» артиста. Только Люба Соколова — точна, жизненна, ни разу она не «перебрала» рядом с покалеченным войной ее мужем — исполнителем не из артистов. Этот дуэт запомнил Макарыч и не однажды возвращался памятью к нему. Судьба Л. С. Соколовой на особом пригляде была у Шукшина. Макарыч находил в облике Соколовой воплощение русской женщины. Вот натура для живописца-то. Такое дарование судьба обошла! Прошли годы. Героинь играют другие... И в «Печках-лавочках» Любовь Сергеевна играет эпизодическую роль проводницы.

Просмотр «Леи Клячкиной» подстегнул азарт Шукшина, вскоре мы уехали на Алтай утверждать натуру. Я ищу образное сибирское село, какое рисуется мне моими давними посещениями; Шукшин выглядывает людей и обстановку: обыденную, работающую на смысл сценария, форму не замечал (меня обижало его отношение к изобразительной стороне фильма). Изображение было нужно ему только как фон действия, основа же — сюжет, слова, артист. Бывало рассердится: «Зачем голову себе и мне морочишь? Почему Сростки не место действия фильма? Не хочу мозолить глаза землячкам. Пересуды. Корысть людская. Не будь того, в Сростках бы и снимали». Я едва не плакал от такого отношения и даже помышлял отречься от работы, тем более, что неприятностей по моему делу было невпроворот. Макарыч обезоруживал уступчивостью: «Ну поедем, поищем, раз уж для того на Алтай заявились». В ту пору я представлял себе сибирскую деревню с крепкими крестовыми домами под тесовыми, замшелыми крышами, с лесом колодезных журавлей, с высоченными въездными воротами с навесом крыш, окруженную заплатами, обязательно — с перекатами журчащей реки и, главное, без телеграфных столбов и шиферных крыш, так уродующих сегодняшние людские поселения. Мне мерещилась деревня Верхний Кожубар в Ермаковском районе Красноярского края на реке Омыл или деревня Ворогово на высоком уторе самого Енисея. Но ведь не затянешь в такую даль даже посмотреть — ни дней, ни денег у администрации не вымолишь, да ко всему там мошка, комары, дома без теплых туалетов. Сростки казались мне полугородом, пугало обилие шифера, мешанина столбов, река на отшибе, и люди сплошь в шелестящих плащах «болонья».

Остановились мы, выбрав деревню Шульгин Лог, рядом находилась

паромная переправа через Катунь, послужившая без декоративных вмешательств съемочной площадкой. Когда декорация была построена, невероятно сложно оказалось собирать участников массовых сцен из многолюдных Сростков, автобус привозил их с большим опозданием. А многолюдье требовалось, особенно в сцене проводов в санаторий. «Вот у этой женщины, — покажет незаметно Макарыч, — последнего сына недавно трактором задавили, муж на войне пропал, старший в Венгрии, при исполнении... Вон, взглядом в стол уперлась», — она такая и на пленке.

Песней сросткинский хор частенько слезу выжимал у Макарыча. И в который раз каялся, что декорацию не затеяли у камней на Низовке — там, в Сростках, легче было и хор собирать, куда богаче случившегося на съемке.

Перед съемкой, утверждая намеченные места окончательно, на пароме увидели мы впервые Федю Ершова-Тилилецкого, он развлекал застигнутых на пароме; невольными слушателями концерта оказались и мы. Федя сидел на скамейке возле будки паромщика, где потом его и сняли для фильма. С нами он увязался поехать к Чуйскому тракту, а потом ездил до позднего вечера, исполнив по дороге все, что вспомнил, и поведав свою судьбу.

Вечером обсуждали виденное за день. Макарыч сожалел и радовался одновременно. Все, что сегодня Федя успел рассказать, напеть, наплести, — богаче художеством всякого фильма, от которого взвизгивает Дом кино. Вопрос — как подать? Шукшин никак не хотел упустить Федю, для начала снял его на пароме — для оживления второго плана. Вскоре пришло такое решение: снять нечто вроде сольного концерта — «Федя на черном бархате» — снять синхронной камерой, чтобы пропел он частушки «под надписи» к фильму. «Надписи всё одно никто не читает, — рассуждал Василий Макарыч, — время идет впустую, пусть попутно Федю послушают». (Смена надписей сопровождалась резким перемещением исполнителя, то есть Феде, из правой половины кадра в левую, получалась своеобразная шторка). В одни из ясных дней, когда солнышко ровно освещало берег сквозь реденькое марево, мы повесили черный бархат и сняли три коробки пленки — это тридцать минут экранного времени; Федя пропел собственного сочинения частушки, и мелодию «Мать-мать»

исполнил им сочиненную, а разогревшись, перешел на совсем народные — «с картинками». Этот материал Шукшин показывал потом Василию Ивановичу Белову. Белов отмечал, что Федя стеснительно, страдальчески поет те, что «с картинками»: не терпит его натура ругательств, он их — «впробормот».

Федя незаметно прижился в школе деревни Шульгин Лог, где лагерем квартировала съемочная группа. Паспорта у него не было, вообще никаких документов, и ничего, кроме телогрейки и балалайки. Когда ему стали выписывать деньги за съемку, у бухгалтера возникли вопросы: нет никаких документов. Сам Федя, когда его спрашивали о фамилии, говорил: «Ершов Федя из селения Чепож, Эликмонарского района». А местные жители наделили его фамилией Тилилецкий, он принимал и такую фамилию, при этом часто-часто кивал и улыбался. Получать деньги Федя отказывался: «Дайте мне яловые сапоги, телогрейку и штаны теплые». На заработанные деньги ему купили еще две пары брюк и рубах несколько. Радостный, он облачился во все это. Его спросили: «Не жарко, Федя?» — «А что делать? У меня складов ведь нету. А уберечь до холодов охота!» Если к нему приглядывался кто, он миролюбиво заверял: «Я не воровливый». Когда группа, закончив работу, покидала Алтай, многие расписались на его балалайке. Федя обреченно прощался: «Возьмите», — говорили его глаза. «Художническая душа была у Феди», — вспоминали потом участники тех съемок.

Титры (надписи) к «Печкам-лавочкам» с поющим Федей задавали тон фильму, оставляли впечатление; однако, после первого просмотра лично Владимир Евтихианович Баскаков (первый зам председателя Госкино) тоном, не терпящим возражений, сразу, как погас экран, заявил: «Сморщенного старика, самодеятельного, выбросить из фильма полностью». Вскоре исчезли из монтажной и три коробки «золотого» сольного концерта Феди. Когда проходила съемка, все, кто слушал стоя вокруг камеры, когда он на стальных струнах своей балалайки начинал за спиной свою «Мать-мать», потом пел о ней, — плакали. И мне глаза застилала слезы, благо камера статична, и я заслонял окуляр ладонью.

Сколько сил было потрачено на поиски коробок, но след их не обнаружился. Остался один из урезанных вариантов надписей с Федей, в итоге отвергнутых Госкино. Его я использовал в документальном

фильме «Слово матери», где о судьбе Феде рассказала мать Шукшина, Мария Сергеевна; в следующий год после съемок Федя погиб на Чуйском тракте.

Привожу запись рассказа Марии Сергеевны с фонограммы фильма: «Погиб он, бедняжка, ни за что. Поехал на свою родину или в Горно-Алтайск на попутном грузовике и тут, не доезжая Ишимского моста, машина перевернулась, дважды перевернулась. И опять же стала на колеса. Шофер поглядел, что она не повредилась, ну и никто не видит, все включил и уехал. А Федю бросил. А Федя голову разбил, кровью исходил. И пошел напоследочек на балалайке играть. А тут, конечно, шофера ехали и видели, что человек такой окровавленный — они тоже скорей удирать. А один пожалел, что ли — остановился. Спросил: «Что с тобой?» — и Федя успел — рассказал. Шофер тоже, наверно, побоялся, говорит: «Хорошо, я еду в Майму, скажу, приедут за тобой. Приехали, а он уже был мертвый».

Несколько раз за время работ по фильму «Печки-лавочки» я ночевал у Макарыча в Сростках, где тогда еще хозяйствовала Мария Сергеевна и когда все в нем было не музейное. Во дворе его прилаживался снять Марию Сергеевну, она, заметив, что я настраиваюсь, исчезла со двора (один только кадр обманом вместе с Макарычем и сняли, в фильме — не остался). Никакие уговоры сына не убедили Марию Сергеевну: «Ни за что, не надо! И так деревенские проходу не дают, сам снимаешься — и ладно, а то и меня страмить возьмутся. Не хочу, не надо!». А уж, когда умер, она безропотно сниматься соглашалась, кто бы ни попросил. Утверждаю, Дом-музей ничего похожего с домом Шукшина не имеет. Я дал себе зарок не бывать в вылизанном доме, заполненном вымыслом.

Дом был мало ухожен, Макарыч страдал: «Одна старуха в каменной клетке. Попробуй зимой натопи ее и обиходи! Мать одна боится, уедет в Бийск к Наташе, антенну сорвали с крыши, шифер тащат. Пробовал увезти мать в Москву, с невесткой не уживется, и с Наташей (дочерью) жить не может. Болит душа, а как сделать лучше, не найду. Самому приехать? Жить постоянно не смогу уже. Да и землячки затерзают. С ними хорошо на расстоянии!»

Каждое появление в его доме связано у меня с посещением баньки, что в сарайчике, во дворе. Банька была, как уже почти везде в Сибири

переделана «по-белому».

Перед завершением съемок в Шульгине Логе остались ночевать в Сростках для прикидок съемок финала. Обговорено было — финал снять на Бикете, где теперь проходят Шукшинские чтения. Но как? На съемку пейзажей на Бикете можно известить всю положенную на фильм пленку — место завораживающее. Пейзажная панорама под музыку — не лучший вариант финала. Как это эпическое место подать действующим лицом повествования? Меня гонял по Бикету вопрос, каким образом в одной панораме показать больше подробностей, которыми заполняешься, впервые попав на эти просторы. Мучили варианты съемочные. Шукшин метался — чем закончить фильм? Хотелось привязать любимый с детства Бикет. Вот для этого, оставшись у Марии Сергеевны, мямлял на Бикете варианты съемок для финала дотемна. Но и прогулки приятные, запах богородицыной травы, звуки запахи затихающего к ночи села. Сырой, прохладный ветерок. Хорошо думается... «Эх, люблю это место. Для меня здесь пуп земли», — слышал не раз от него. Съемка финала откладывалась, ждали, когда отремонтируют в местной кузнице операторский кран, наконец доставленный из Москвы (кстати, кран обратно в Москву уже не отправляли — списали на металлолом — такую технику отвалила студия Шукшину).

Вот тут уж похвастаюсь. Я предложил Макарычу для эпической панорамы сидеть на земле в черной рубахе, а я, снимая широкоугольной оптикой, отъезжал бы от него. Горизонт за спиной выгнется, Иван в темной рубахе потеряется на земле, а камера медленно уйдет на круговой обзор далее. На бугре Макарыч вслух обсуждал предложенное: «Ладно, красиво! Ну, сижу на земле. Курю? Что я еще могу делать? Набросятся — пропаганда курения... А оно мне подспорье — где бессилён, закуриваю... В сапогах! При галстукке? Сам себе надоешь! А если сижу на теплой, как вот сейчас, земле, босой, и весело скажу: «Все, ребята, конец!» — и я буду прав. Скоро конец... Всему конец... Прямо в глазок тебе еще последний раз подмигну, подтекст проглянет, а если нет, критики его сыщут. Ты еще увидишь, что такое критики! Что они понапишут!»

Проходили дни, съемки откладывались, Макарыч мямлял финал сомнениями. Надо его заявить в начале фильма, сделать зрителю знакомым это место. Спешно сняли танец плотогона Бори Маркова с

рюмкой на лбу. Добротно поставленная и снятая сцена выполняла свое назначение, но была изъята как увлекающая зрителей к алкоголизму.

Перед самым отъездом операторский кран, наконец, сваркой укрепили, и мы сняли четыре дубля, один остался в картине, другие по окончании работ по фильму были смыты. Все дубли снимали, передвигаясь по Бикету сверху вниз, так что все они по-разному выглядели, и в каждом из них Макарыч импровизировал. В одном он вставал и шел, и камера шла с ним, потом камера отставала, а он уходил под гору к реке... Редакторы убеждали Шукшина выбросить финальную панораму как мало что дополняющую к уже показанному в фильме. Шукшин держался, особенно ради реплики — «Все, ребята, конец!» Он не расшифровал ее, но смысл в ней видел однозначный — для русского Ивана... А во время сдачи фильма садился за микшерский пульт и зажимал звук — перед наступлением реплики: «Все, ребята, конец!» — и мы, заранее сговорившись, погромче кашляли, чтобы не услышали принимающие картину (таких моментов по ходу просмотра было несколько). И слова эти остались; однако к началу тиражирования фильма их убрали: после сдачи еще девять месяцев фильм подвергался «урезкам». Шукшин торговался, отстоял финальную реплику, выбросив взамен фольклорные перлы Ивана Расторгуева. Все эти налетные переделки изрядно искалечили фильм. В конце семидесятых годов я просмотрел «Печки-лавочки» в Аркалыке, в Казахстане. Реплики — «Все, ребята, конец!» — там не было вовсе. Стал смотреть в Сибири — там не было и других реплик. К ужасу своему узнал, что во всех областных конторах кинопроката существуют еще редакторские ножницы. А кто дает указание? Конкретно не докопаешься.

Несколько лет уже приезжаю на Бикет и всегда готов извести всю пленку, которая со мной. Не перестаю удивляться «фотогеничности» его в любое время года и суток. И как же безхозна на самом-то деле земля наша, если на таком месте, как Бикет, поставлен изувечивший местность ретранслятор. Разве мало равновеликих сопок по высоте рядом с Бикетом в тех же Кучегурах? И под этой чудовищной рогатиной проходят Шукшинские чтения, на которых бестолково звучат слова об охране среды.

Как принято при монтаже фильма, в который раз мотаем пленку на начало. Первый кадр мы снимали в переулке деревни Шульгин Лог —

панорама с проездом камеры. В ней участниками были звукооператор нашего фильма Матвеевко, чаще называемый «Майхак» (любимая им марка магнитофона), и артист Крымов, исполняющий роль сельского учителя. Ехали мы на съемку поездом трое суток и всю дорогу снимали вагонную хронику, в основном детали и лица, которые потом оживили сцены в вагоне, снятые в павильоне студии. Поскольку строительство декорации «Дом и двор Расторгуевых» затягивалось, приступили к съемке объекта «Плот». Организации подготовки съемок практически никакой. Директор еще находился в Москве. Нужен-то был плот из десятка всего бревен, но и того не было подготовлено для съемки. В день съемки привезли мокрые длиннющие бревна, которые нельзя было пилить (дали их только для съемки), тут же, в кадре, их скрутили канатом. Плот, медленно проплыв два десятка метров, сел на перекате. На другой день его сдернул бульдозер, но на плаву плот продержался недолго. Пришлось плот имитировать с лодки. Эх, и нервищ истратил Шукшин на проведение съемок! Ничего не было готово, все организовывалось в кадре. Шукшин никогда не отменял съемку, чего бы ни учиняли ее организаторы. Про себя скрипел, но снимал. Тут же на съемке переделывал сцену для тех обстоятельств, в которые его судьба бросала, и лепил эпизод.

Вот пересказ «линии плотогона», как его снял для фильма Шукшин до монтажа. В окончательной редакции фильма остался маленький осколок — приглашение Ивана отпраздновать его отъезд — все остальное ушло из фильма. На роль плотогона Василий Макарыч пригласил скульптора из Минска Бориса Маркова, наделенного природой многими дарами, в том числе красивым голосом.

1. В верховье Катуня, где река, зажата с двух сторон огромными камнями, вырывается в долину — далекие ледники ярко отражаются в воде, среди этого буйства меняющихся картин мягко несетя плот, управляемый могучим парнем. Закрепив рулевое весло и приложив руки рупором, он кричит: «Кто украл хомуты?!». Эхо троекратно четко отвечает: «Ты... Ты... Ты». Плотогон улыбается на крупном плане и говорит тихо, себе: «Не видели, а обвиняют!». Плот удаляется. Повод показать природу... над горами и рекой тот же голос: «Кому не спится в ночь глухую?». Эхо отвечает. Камера с пейзажа возвращается на лицо плотогона. Смотрит в камеру, улыбается: «И это бывает». («Пусть пока

побудет хулиганство. Набросятся целомудренные, а первую реплику выторгуем», — надеялся Шукшин.) В результате и первая реплика «полетела». Редакторы Погожева и Алла Гербер формулировали: «политическая аллюзия — «Не видели, а обвиняют!»».

2. Плот проплывал деревню Шульгин Лог мимо дома Ивана, там шли проводы его на курорт, к югу. Иван зазывал плывущего плотогона и его спутника привернуть к берегу, отметить отъезд. Плотогон не раздумывая отвечал: «Нет, тороплюсь... потом».
3. На вокзале, ожидая поезда, Расторгуев с женой увидели, как изресторана милиционеры выдворяли пьяного плотогона Бору. Он шало и покорно шел в окружении стражей и вдруг взревел: «Кто украл хомуты?» Люди осуждающе оглядывались, Иван инстинктивно отошел в глубину, дернув и жену за рукав.

Эпизод вплетался второпланово в сюжет поездки главного героя. Шукшин торопился: «Снимай побольше вокзальной жизни». Попробуй наснимай ее таким тяжеленным широкоэкранным «конвасом»! Зайдешь с ней в вокзал, люди шарахаются или смотрят любопытно, разглядывают. Кое-что все-таки нам удалось одолеть благодаря азарту молодости.

4. В прологе фильма и была упомянутая выше сцена, названная «Танец плотогона». На угоре, где заканчивается фильм, под балалайку Феди Ершова-Тилилецкого босой плотогон лихо отплясывал на пыльной дороге (перифраз хрестоматийной сцены Довженко из фильма «Земля») с граненым стаканом водки на лбу.

Отсняв сцены с плотогоном, часть парома, вводную панораму дома Расторгуевых с заездом, в одном кадре, внутрь жилища (панорама была по метражу почти 150 метров), отсняв всю сцену в избе, накопили около четырех тысяч метров пленки и, как настаивала администрация, отправляли снятый материал малыми порциями. Наученный еще в Беларуси, я собирал материал в большом количестве и отправлял в проявку с надежным ассистентом: проявка большой партии всегда однороднее и ровнее, и мне легче ориентироваться — где я ошибаюсь, где лаборатория. С отснятым материалом поехал в Москву темпераментный ассистент

оператора Шура Ковальчук. По истечении означенного срока, не получив известий от Шуры, звоню в лабораторию, диспетчер стола заказов объявляет: «Все в браке». Шуры нет ни дома, ни на студии. На другие сутки ночью застал Шуру дома, он хладнокровно подтвердил: «Все брак!» Спрашиваю: «Смотрел негатив?» — «Нет». — «Срезки видел?» — «Нет». — «Вези срочно мне срезки». Идут дни, группу лихорадит, только и разговор о браке. Прилетает из Москвы директор фильма Звонков, привозит с собой позитив. Обращается к Шукшину при всех на съемочной площадке: «Решай сам. Студия с себя ответственность снимает». Посмотрели мы на экране позитив. Ничего не видать, и сплошные просечки ОТК. После просмотра — уныние. Звонков в зале предлагает Шукшину пригласить мне в помощь профессионала со студии или заменить меня. И в этой обстановке Шукшин не отдал меня на заклятие. Мы заказываем Москву, я первый начинаю разговор и сразу слышу угрозы и обвинения, но все-таки добиваюсь перепечатки одного заказа.

Прошло еще десять дней, когда с перепечатанным материалом появился Шура Ковальчук, привез срезки и устное объяснение: «Позитив запроявлен в машине». Сколько же нервных клеток сторело в те дни, а у Макарыча — особенно. После победы в этой «добродушной» студийной игре появился азарт окопный и ожидание новых дел. Следующая партия снятого вселила надежды, работа понемногу выровнялась и набрала силы. Пошло повеселее.

Закончив съемки в Шульгине Логе, съемочная группа переселилась в город Бийск. Съемки проходили в окрестностях Сросток и по Чуйскому тракту — до самого Горно-Алтайска. Обедали в столовой сросткинского колхоза, удобно расположенной у тракта. Обычно подъезжали всей съемочной колонной, около десятка машин, ранее не виданных в этих местах; иногда до полутора сотен участников съемок и сотрудников заполняло столовую. Местные ахали. А тут пошли ночные съемки. Слепящие диги(мощные осветительные приборы), тьма летающей мошкары. Ревут мощные громкоговорители, и командует всей этой артелью Василий Шукшин. У столовой слышу такой разговор: «Разве у помещика могло быть столько техники и людей в услужении, а Шукшин держит. Говорят, колхозу отвалил четыреста пятьдесят тысяч на детсад». Под эти домыслы сколько земляков просили у него три рубля...

Закончили мы съемки на Алтае с опережением сроков. В Москве предстояло начинать павильонные съемки с самого большого по метражу объекта — «Вагон». В этот период я некоторое время был занят жилищной проблемой (у меня отбирали квартиру в Минске). Вернувшись в Москву, прихожу на студию с ощущением вины, директор картины мне объявляет: «Завтра в 10 часов утра сбор группы в дирекции». Чую недоброе. Бегу в монтажную к Макарычу. Он говорит: «Знаю, ходил к Бритикову. Опять что-то затеяли... Как у тебя? — спрашивает. — Чем кончилось? Ну да ты ничего, крепок, по лицу не видно, что было туго». Ни единожды меня не укорил Макарыч... Никогда не творил он помех окружающим. Смотрю, Макарыч настроен победно. Просит побольше снимать городской и вокзальной хроники... Успокоился я... Утром у Бритикова вся группа. Коротко докладывает директор Звонков о производственных показателях и скоро переходит на «климат» в группе. Из его слов явствует, что отсутствие профессионализма и оскорбительное отношение оператора Заболоцкого к работе требует принятия срочных мер. После него берет слово звукооператор Матвеев и клеймит меня уже густо. Зам. директора Женя Смирнов подключается. Монтажер фильма докладывает об отсутствии хлопушек в материале, директор студии призывает и остальных к разговору. Тут вылетела гример Валя Захарченко и горячо за меня заступилась. Вслед второй оператор Примак: «Кроме как с бездельниками, ни с кем другим у операторской группы разногласий не существует, а о профессионализме нашем судит ОТК». Точку поставил Шукшин, попросил Бритикова свернуть обсуждение и довершил разговор с ним наедине.

Короче, вышел Шукшин с директором студии на прямой конфликт, назревший не сегодня. В зловещей атмосфере приступили к съемке «Вагона». Собрание, сначала больно ударив, подхлестнуло сжаться в кулак. Уже первый материал обрадовал. В эти дни Шукшин попросил Кузина, после очередной съемки рекламного фото, сфотографировать нас в вагоне. Я люто упирался, но Макарыч, так же люто сжав зубы, заставил — была в том фотографировании своя дипломатия, а для меня осталась единственная фотография с Макарычем рядом. После собрания, до сдачи в прокат, к операторской стороне фильма претензий не возникало. Тихо. Да и Шукшина оставили в покое после просмотров материала редакционной

коллективом и курирующим редактором Госкино.

Чем больше видел Шукшина в работе, в житейском круге, тем больше жалило какое-то его одиночество — вроде никогда не бывал без собеседников и коллег, а все же был как-то отстраненно одинок. Ни один из маститых режиссеров студии его не поддерживал. Он снимался у Герасимова, надеялся на его поддержку. «Разина» Герасимов не поддержал и «Печки-лавочки» посмотрел, когда основные урезки были уже совершены. Последней поддержки директора студии Бритикова он лишился, как считал сам Макарыч, за год до начала «Разина», выложив свое убеждение в принципиальном споре, возникшем в поездке. Семейная жизнь была у него сложнейшая, не зря он часто называл ее «чесоткой». Детей любил и работу любил. Работа его спасала.

Для меня наступила пора, когда работа операторская стала счастьем. Режиссер всегда в кадре. На просмотре он видит материал как бы впервые, реагирует радостно на варианты мизансцен. Доверяет операторской группе без него снимать жанровые сценки, детали — радость показывать ему снятое. А как он ждет материал, а после пристраивает в фильм наиболее удавшееся...

Попробовали снимать Шукшина в универмаге на Серпуховской площади. Слава Богу, его не узнавали, он внедрялся в поток, обыгрывая свое в нем участие, и как ладно получалось — то обгонит кого-то, вильнув телом, то заговорит с кем-то. Для «городского блока» был снят эпизод, рожденный днем текущим. На Большой Пироговке, точнее на Девичьем поле устанавливали памятник Льву Толстому, скульптора Портянко, а в глубине сквера еще стоял старый, изваянный из красного гранита С. Д. Меркуловым в 1927 году. Лев Николаевич — в рост, с руками за поясом, в неизменной своей толстовке. Фигура нового памятника близка была к завершению. На огороженной наспех площадке рядом с глыбой сидящего Льва Николаевича стояла отдельно на земле равновеликая белая голова, которую камнетесы переводили в гранит. Шукшин снял такой эпизод: Иван с женой проходят мимо старого памятника и видят, что делают второй того же писателя. Спрашивает жену, что бы это значило? Гляди-ка, два памятника подряд?! Затем залетает за изгородь спросить и видит две головы, подбегает — она его росту равна. Зачарованно он подлетает к камнетесу и спрашивает: «Почему голова-то отдельно?» Его

посылают куда подальше. Нюра тащит его из ограды... Эпизод получился веселый, нес зрительную информацию о памятнике и точно определял время, затронутое в фильме, — лето 1971 год. Смыта со всем не вошедшим материалом и эта законченная новелла.

Был сентябрь, когда, прервав съемки в Москве, мы уехали на две недели в Ялту для съемок эпизода «Расторгуевы на курорте». В сценарии Шукшин описал комнату и кабинет врача в Ливадийском дворце, который знал по съемкам, в которых участвовал как артист. Но на Ливадийский дворец мы не получили «добро», нам разрешили провести съемки в Воронцовском дворце в Алушке. Сократив сценарный текст и весь эпизод, Шукшин обошелся двумя днями съемок в гостиной и у главной лестницы



дворца. Пляжи еще были полны отдыхающими. Без всякой подготовки облюбовали скопления загорающих, куда внедрились и наши Расторгуевы. Пляжный материал был отснят с избытком.

В Москве было уже ненастье, когда заканчивали прерванные съемки...

Наступил час, и первая сборка всей картины показана худсовету. Реакция сдержанная. Выступившие признавали какие-то эпизоды, все предлагали свои переделки. На следующий день на студию лично приехал В. Е. Баскаков, смотрел и Бритиков. Мы ждали в комнате группы. Устало Макарыч разглядывал список-картотеку пронумерованных замечаний: «Убрать Федю напрочь», «Переснять титры», «Финал заменить», и еще, и еще.

Больше месяца проводил озвучивание, шлифовал текст. Выравнивал сюжетный бег картины. В очередной раз показывая редакторскому совету студии, мы записали обсуждение на диктофон. У него дома прослушали

пленку. Он тут же набросал на бумаге «критический» перечень эпизодов — по выступлениям редакторов две трети материала подлежало исключению. До конца года возился Шукшин с поправками к фильму. Весело? А тут еще событие — картину без него показали в Алтайском крайкоме, и первый секретарь Георгиев, недовольный фильмом, звонил председателю Госкино, просил фильм на Алтае не демонстрировать. А следом пошли разгромные статьи в «Алтайской правде» Юдолевича, Лавинского, а за ними и в других газетах. Статьями незамедлительно воспользовались на студии и в Госкино. И пошла резня ее...

Последняя капля: даже родной дядя Шукшина, случившийся проездом, председатель колхоза на Алтае, обиделся: «Нет у нас таких механизаторов, как твой Иван Расторгуев. Жизнь ушла вперед! Все изображаешь вчерашний день?» — говорил он, поедая сосиски, тут же рассказывая, что едет из Польши, что вот перед поездкой наставляли, как вилки-ложки держать, не «чавкать», а чем там чавкать, ни разу супом не накормили: «В плошке жижицы дадут»... Макарыч покатывался: «Ну чем же ты отличен, дядя, от моего Ивана?»

В одночасье решив поехать в Тимонику к Белову, Шукшин позвал меня с собой. Больше недели прожили мы вместе в заснеженной Тимонике. Вот уж было время выяснить тезкам свои взгляды на текущие житейские и литературные процессы. Стояла морозная, ясная зима. Русская печь, натопленная с утра, наполняла избу запахом щей. Я был за повара. Топили баню. В соседней деревне Лобанихе слушали доклад парторга-библиотекарши, посвященный годовщине Советской Армии (значит было 23 февраля). В зале были дети, старухи, собаки и мы. Увязавшийся за нами крупный пес соседа Цветкова по кличке Дунай лежал, придремывал по ходу доклада, неожиданно вздыхал, вызывая оживление.

В ту пору были долгие темные ночи. Морозило крепко. Поочередно мы грели бока на русской печке и просиживали до утра. Я становился невольным свидетелем разговоров сплошь о литературе. Говорили о Яшине, Абрамове, Твардовском и его журнале. Вершиной Солженицына оба Василия находили «Матренин двор» и «Захара Калину», а в только что прочитанном «Августе четырнадцатого» находили желание автора соревноваться со Львом Николаевичем. И оба восторгались и числили

классиком Бориса Шергина и прочили ему собрание сочинений... Пока не сбывается. Я слышал, что этот чудаковатый фольклорист живет в подвальной комнате на Рождественском бульваре, в Москве. Володя Голованов предлагал снять о нем документальный фильм, но ни одна студия не сочла возможным финансировать замысел. Возвращались к разговорам о Солженицыне, выходило, что он в своих исторических сочинениях чего-то не договаривает, трактует иные факты истории и судьбы в дозволительно принятой направленности.

Вышли мы ночью проводить соседа, принесшего нам картошку. Темень — хоть глаз коли, во всей деревне два окошка тускло светятся — энергию экономят, у всех же счетчики. Свет только у нас в доме, да в коровнике на окраине ярко светит каждое окно и вокруг на столбах фонари в снегу отражаются. Я спрашиваю: «Что же это у вас в домах темно, а коровник как небоскреб светится?». Соседа в обиходе зовут Фаузий, полное его имя Фауст Степанович Цветков, он на язык скор, без раздумья: «Да, Толя, так и есть. Бабе и корове жить можно, а мужику и коню — погибель». Вот уж повеселился Шукшин: «Вот мужичок и здесь оправдался. С таким умом бабы не справятся. Слаба власть».

Прикипевшие к суете столичной, мы еще не успели насладиться тишиной, как подоспела телеграмма, вызывающая Шукшина для очередных технологических работ по фильму. Предстояло ответить и на приглашение осиротевшей мастерской М. Ромма — быть ли мастером во ВГИКе. (От мастерской Макарыч отказался, как ни уговаривали его многие люди.)

Пребывание у Белова было единственным эпизодом, которому я свидетель, когда Шукшин был раскован и счастлив. Выбирались из Тимонихи до Москвы на «перекладных», то есть на тракторе, «газике» и поездом. Белов срочно уехал по вызову, раньше, перед отъездом, предлагал Шукшину: «Выбирай любой дом, я тебе куплю его. Хочешь, сам выберу?». А дом, на выбор, стоил триста — пятьсот рублей. «Покупай уж тогда всю деревню, коль так щедр», — посмеивался Шукшин. Тогда я позавидовал Макарычу — есть у него друг.

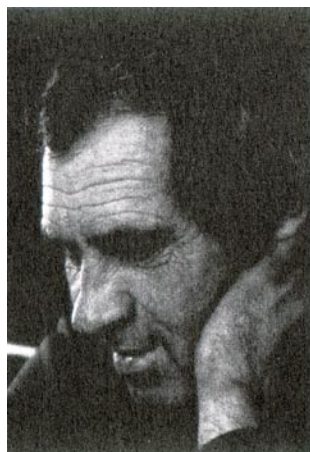
Шукшин «зарядился» в Тимонихе. Планы набрасывал один заманчивее другого. По возвращении посыпались предложения, как исполнителю, от многих начинающих картин, но против всяких его

желаний ему пришлось исполнять роль маршала И. С. Конева в фильме «Освобождение».

«Печки-лавочки» тихо прошли в Доме кино, еще незаметнее — на экранах. Шукшин «Печки-лавочки» ценил, считал некоторые сцены в них для себя достижением: ночной разговор Ивана с женой в квартире профессора, часть сцен в вагоне, начальную сцену проводов Ивана на юг и еще несколько.

В «Калине красной» насчитывал сцен больше, и роль Егора будоражила его хлеще, дух захватывало, но об этом ниже. А пока вышла в издательстве «Современник» его книга «Характеры», и вот что он мне написал на титуле: «Толя, есть возможность лязгнуть. А это на память тебе. Апрель, 1973 год. В. Шукшин».

Приближалось время работы по «Калине красной».



## «Калина красная»

**Между** очередными переделками «Печек-лавочек» Шукшин, уезжая в Ленинград на озвучивание фильма «Даурия», позвал и меня: «Книжные лавки пошерстим, может, что и по «Разину» отыщется. К Николаю Симонову попадем, обещал показать свои картинки». Артист Николай Симонов занимался рисованием и мало кому показывал свои работы.

Все предыдущие поездки по разинской натуре сопровождались книжными добычами. Последнее время Шукшин давал мне деньги на покупку случайно увиденных книг, а после в гостинице разбирался, непригодное обратно сдавали, если удавалось. В одном из периферийных магазинов, к его радости «выкинули» собрание сочинений Сергея Максимова, высоко им ценимого; марксовское издание Гоголя 1905 года — за 12 томов 10 рублей.

Неделю в только что открытой гостинице «Ленинград» мы лишь ночевали, никуда нас не впускали — все для интуриста. Однажды мы попробовали пообедать в ресторане гостиницы. У прозрачной двери ресторана стояла ухоженная распорядительница. Нас она остановила, я положил ей в ладонь 20 копеек. Она, взглянув, швырнула их мимо меня. Шукшин веселился: «А сколько ненависти во взоре... а если бы ты ей доллар положил или залепетал по-английски, глядишь, и поели бы?»

Один вечер мы провели в квартире Олега Борисова — Шукшин примерялся пригласить его для участия в «Степане Разине»; Симонова не получилось повидать — он болел, так и не увидели мы его изобразительные опыты.

В буфете Ленфильма в ожидании кофе стояли в очереди, через несколько голов впереди — Луспекаев. Луспекаев в очереди заметен — обезоруживающий тоскливый взгляд. Говорили, что он обречен, а стоит в очереди... «В нем есть искра дара Божьего», — вспоминал Макарыч потом.

В Москву возвращались «Стрелой» вместе с моим сокурсником Эриком Яковлевым, работающим на «Ленфильме». Эрик отчего-то

раздражался, обращался со мной покровительственно, как и в институте. Унижал, ехидничал, подчеркнуто именовал меня Тошей. «Надо же, как тебе повезло пролезть к Шукшину», — говорил он, больше рассчитывая на Макарыча. Макарыч молчал, смотрел из угла купе, как мы допивали бутылку. «Эрик бледнел, а ты краснел, — сказал он после. И как же мне знакома эта норма отношений, со мной, думаешь, лучше обращались московские, особенно сокурсники». Немного прошло времени, и Макарыч дал мне почитать рассказ «Вечно недовольный Яковлев».

В периодической печати тех дней если не еженедельно, то близко к тому, появлялись или публикации Шукшина или критические разборы его творчества. Всевозможные НИИ зачастили приглашать на выступления читать новые рассказы. В один из вечеров он был гостем Звездного городка. В зале, правда, только пожилые женщины и дети. Шукшин прочитал им два неопубликованных рассказа. Реакции никакой не последовало... Организаторы провели в комнату Гагарина, памятный значок вручили. Случилось и радостное событие. Сдав полностью выплаченный взнос за свою кооперативную квартиру на Русановской улице в Детский фонд, Шукшин получил государственную квартиру на улице Бочкова, в которой он успел прожить не более полутора лет. Впервые обрел кабинет для работы, поставил письменный стол. «За столом еще учиться работать — лучше на подоконнике в гостиницах пишется».

Сразу по окончании съемок «Печек-лавочек», чтобы запустить «Разина», Шукшин стучался в двери многих кабинетов Госкино и «Мосфильма. Недавно «Литературная газета» ловко опубликовала его письмо в ЦК, опустив подробности. По публикации виновниками получились Демичев и Баскаков, а в те давние уже дни Шукшин кружился в догадках о существе дела: «С кем ни говорю о Разине, хоть в Госкино, хоть в Советском писателе, смотрят в глаза и говорят вокруг да около — написал письмо в ЦК, а его, видимо, им же и отфутболили. И председатель Госкино Романов и директор издательства Лесючевский чего-то не договаривают и только Баскаков оказался почестнее, сослался на закрытые рецензии Юренева, Блеймана, Юткевича. Выходит, бьют-то меня не в ЦК, а сами кинодеятели и литераторы и среди них — даже Владимир Цыбин». На «Мосфильме» в ту пору вошел в силу генеральный директор Николай Трофимович Сизов. Он после первой встречи поверил

в Шукшина: предложил ему снять напечатанную в журнале «Наш современник» киноповесть «Калина красная» в экспериментальном объединении, которым руководил создатель «Баллады о солдате» Григорий Чухрай. Кстати, за время съемок по всем фильмам, проведенных мною на «Мосфильме», меня поражало, как успевал Николай Трофимович детально знать и помнить сценарии и снятый материал такого гигантского количества фильмов, производимых студией. Под его началом снималось сорок — пятьдесят фильмов в год, столько же сдавалось и запускалось новых, получается сто пятьдесят! Это только прочитать!.. На разных стадиях изготовления фильма съемочная группа представляет дирекции постановочные прикидки, исполнителей. Замечания Николая Трофимовича по фильмам, где я работал, были по-хозяйски конкретны с точки зрения государственной установки, ещё зорче было его око при просмотре законченного фильма. Он был государственным человеком, и если редакторы пробовали юлить: мол, нам нравится, но не мы решаем, он, разминая сигарету, взглядом давал понять: «Жалованье получаете от государства, так и работайте...», — и все шло по правилу, заведенному в кабинете Шауро\*.

Шукшин предложением Сизова загорелся. На две недели спрятавшись в Болшево, сдал в экспериментальное объединение литературный сценарий. Начались, однако, затяжные обсуждения сценария с худруком и главным редактором Н. Суменовым. Чухрай предлагал изменить биографию главного героя Егора Прокудина, иначе, выходит, преступник становится положительным героем фильма. Обсуждения продолжались, ситуация запутывалась. Шукшин делал уступки, возникали новые возражения. Сроки стали поджимать, Шукшин нервничал. Уже зима склонялась к весне, и как ни заманчиво было работать в экспериментальном объединении (не зря же все стремились, да не всех пускали), понимая, что идет игра, Шукшин обратился к худруку 1-го не экспериментального объединения С. Ф. Бондарчуку и в очень короткий срок «Калина красная» была запущена в производство... Конечно же, сожалел Шукшин, увидев, как нагрели нас с оплатой. Согласно правилу экспериментального объединения заработок создателей начислялся от количества зрителей — у нас бы он получился в десятки раз больше того, что нам заплатили, но не пустил Григорий

\* Шауро А. Ф. — заведующий отделом культуры ЦК КПСС

Чухрай в свое объединение Шукшина, замучил демагогией.

Нервы, изведенные на хлопоты, дали себя знать. В очередной раз ложится он в клинику Василенко «подлатать», по его слову, желудок. Там он начинал режиссерский сценарий, раскладывая сценарные события на окрестности Белозерска, высмотренные еще на выборе разинской природы... Весной без долгих поисков мы утвердились в пунктах: Белозерск, Кириллов, Шексна, Шабанова Гора, озера — Лось-Казацкое и Белое. Художник-постановщик Ипполит Новодережкин, впервые попавший в эти места, тоже принял их без оговорок. Актеры по «Калине красной» у Шукшина, в основном, были «насмотрены», кроме Люсьен. Он говорил, что многое в киноповести брал с Гурченко, которую наблюдал в совместной турпоездке в Италию. Подумывал её и пригласить, то было бы, наверное, на пользу фильму... Я грешен — попросил Макарыча помочь подняться погибающей Татьяне Гавриловой. Он поговорил с ней и, несмотря на протесты актерского отдела, давшего актрисе отрицательную характеристику, утвердил Гаврилову на роль, важную для фильма. Татьяна снялась в первых сценах обещающе, а потом сорвалась, и многое Шукшину пришлось имитировать режиссерскими уловками. Он пощадил болезнь, не оттолкнул, довел роль до завершения, не заменяя исполнительницы.

В подготовительный период до начала съёмок Шукшин брал меня с собой везде, где бывал: в редакции, книжную лавку писателей, на встречи с читателями, даже на встречу с разведенной женой. Обычно после посещения издательства Советская Россия» заходили в «Славянский базар», куда не всегда попадали, уже тогда появились таблички — «Резервировано — Интурист». А если пускали — ресторан был пуст, но долго ждали появления официанта, успевая насмотреться на лица именитых посетителей, изображенных на стенах.

В ресторанах ЦДЛ, ВТО, Дома кино Шукшин чувствовал себя неудобно, но по необходимости бывал. Во-первых, очереди нет и кормят лучше. Но тяжело переносил необязательные разговоры с коллегами. Порою на него находило раскаяние в грехах молодости — участие в фильмах, которых он теперь стеснялся; вспоминал выступления на собраниях, бескормицу, сапоги и презрение красавиц, которые сегодня ласковы. Часто в ЦДЛ встречалась Ахмадулина, и как ни норовил он обойти её стороной, она

громко звала издали: «Вася!» — и настигала его. Он был вежлив, стоял перед ней скованно, как ученик, но в следующий раз, едва она появлялась, вставал: «Пойдем скорее тем выходом! Белла, — говорил он, — это цветок, пробивший асфальт. На большее ее не хватит», — избегая общения, он не лицемерил.

Съемки «Калины красной» мы начали ранней весной недалеко от Подольска с проездов Егора Прокудина в такси из мест заключения. Автотреллер с укрепленной на нём кабиной такси, с осветительной и съёмочной техникой, да еще в колонне с электростанцией и звукозаписывающим автомобилем был мало маневренным. Суета, крики мешали актерам сосредоточиться. Работа началась дёрганно. Директором, проводившим съемки, был дебютант из долгорботающих замов — Герман Крылов. Помощники у него тоже были свеженачинающие; все они искали себе работу в отъезде. На площадке оставалась младший администратор Валя Чутова, много и искренне трудившаяся на картине от первого дня до последнего. Вот её из всех административных работников группы намеревался Шукшин пригласить работать на «Степане Разине». Заместитель директора Жаров тоже только что принят, до того он работал, как заявлял Шукшину, в «министерстве». В экспедиции с утра он садился рядом с шофером и уезжал доставать реквизит, а Шукшину рекомендовал жизнь изучать пешком — город не велик. Ох, и попил он кровушки у Шукшина, пока его не убрали в Москву на строительство декораций. Была у Жарова страсть самому сняться в кино. Шукшин предложил ему быть «объявляющим конференсье» в тюремном хоре, поющем «Вечерний звон» (начало фильма), при условии, что он пострижется наголо, под машинку. Жаров согласился. «Такой окраски пропитого голоса не отыскать, и место-то ему в колонии, а голос — дорогого стоит», — объяснял помощникам Шукшин.

Проведя несколько съёмочных смен с выездом за город, группа перебазировалась в Белозерск, в двухэтажный деревянный Дом крестьянина. То было начало белых ночей, они все еще стояли над Белозерском, когда мы заканчивали съемки. Шукшину районные власти отвели для жилья и работы двухкомнатную квартиру в деревянном бараке в соседнем переулке. Там он проводил все время, не занятое съёмками, готовил варианты на следующий день. Обычно вечером он объявлял всем

службам план съёмок, и если организаторы говорили о невозможности осуществления, он тут же предлагал другие варианты. Сговаривались. Правда, уже на съёмках все равно появлялись непреодолимые помехи, самыми обычными были транспортные. Всегда ждали какую-нибудь машину: или сломалась, или заблудилась... Бывало и так: привезут ассистенты из Череповца новый материал на такси, а администрация отказывается оплачивать обратный рейс. И приходилось Шукшину лично расплачиваться... Вообще съёмки на «Мосфильме» проходили так же самодеятельно, как и на «Беларусьфильме». Должность второго режиссера (это как бы «начальник штаба») исполнял Анатолий Шакин — высокий заторможенный парень, работой он себя не изнурял, постоянно куда-то исчезая — говорили, он собирает старые книги. Макарыч, скоро уяснив для себя возможности своего «начальника штаба», нервов на него не переводил.

Первый день съёмок в экспедиции торопили. Были еще грязные дороги, шоферы не хотят съезжать с асфальта — кому охота грязь потом отмывать? Цвела верба, зеленели бугорки. Егор Прокудин пахал землю, останавливался у берёзовой заросли и затевал разговор с березами. За левым и правым плечом своим я слышал комментарий мосфильмовских ассистентов: «Феллини снимает “Амаркорд” и “Рим”, а Шукшин березы гладит. Явился для укрепления Мосфильма», Слышит это и Макарыч и, не отвечая, разговаривает с берёзами — оппоненты помогают ему собраться. Разгорающаяся весна оживила умирающий вид деревень по берегам озера Лось-Казацкого. Оживляла и нас.

Основная съёмочная группа скоро притерлась к торопливой работе Шукшина и до конца участливо помогала обогнать производственный план. Почти ежедневно уходил я от Шукшина в Дом крестьянина далеко за полночь, а на улицах светло — белые ночи в разгаре. Обговаривали съёмки, судили снятый материал, переходили к разинским и текущим проблемам, слушали «вражье» радио. В семь утра подъеё. Выезд на съёмку в 8 часов 30 минут. Опять кофе. По окончании съёмки ехали утверждать завтрашние планы, присматривали новые места. Плотно наедались в ресторане. Пару часов воли. Фантазировали вечером, как приспособить натуру к тексту. В случавшиеся выходные дни вместе с Макарычем, без группы, снимали городские жанровые хроники. Иногда, чтобы бытовые

детали привязать к фильму, Шукшин доснимался сам. Игровой костюм он держал у себя в «штабной» квартире. Снимая городскую хронику, наталкиваемся на карусель, расписанную самоучкой (карусель в монтаже выброшена), и рядом с каруселью услышали самодеятельный хор бабушек; пояснения руководителя хора Шукшин вводит в фильм. Лекцию перед песней Аедоницкого он хотел поручить Жанне Прохоренко — объемнее получилась бы роль следователя, исполненная ею, но не случилось свести съемки хора с занятостью актрисы.

Остановок в съемках Шукшин себе не позволял: нет исполнителя эпизодической роли — он переделывает эпизод для тех, кто под рукой, берет людей из массовки. Придирчиво отбирает обитателей «Малины», типажно организовывая компанию. Загодя уговорил сняться писателя Артура Макарова — «Бульдю» изобразить. Не удалось осуществить все задуманные съемки по «Малине»: когда собрался материал, видно стало, что несет его на две серии. Пришлось сокращаться. «Если всю “малину” раскрутить, да линию семьи Прокудинской подробно — дольше “Печек-лавочек” сдавать фильм придется», — рассуждал он и не стал снимать уже подготовленную к съемке официантку в ресторане в исполнении Ии Арепиной, а ведь это родная сестра Егора Прокудина... Линия Егор — Люсьен тоже несла в себе зрительский интерес и социальный смысл — по журнальному тексту хорошо заметно. Однако тоже была сокращена. Изобразительное предложение — мое и Новодережкина — через весь фильм провести репродукцию картины Крамского «Незнакомка» Шукшин принимал вначале с усмешкой. После первой сцены (разговор Егора и Любы в чайной) поддержал идею. «Незнакомка проходила подсознательно как исповедуемый идеал, заменяя религиозный. (Пожалуй, только подтекст присутствия «Незнакомки» критики не затронули... Остальное в фильме все расшифровали).

Разнообразие натуры обогащало замысел, подсказывало Шукшину выход из неурядиц постановочного и организационного характера, а иногда просто заманивало ввести в фильм, как это было с торчащей из воды колокольной у переправы через Шексну. Чтобы выразить ужас и крик этого зрелища, Шукшин переносит часть сцены в катер на подводных крыльях: проплывая мимо колокольни, Егор спрашивает соседа: «А ты бы мог купить такую вещицу?», — показывая в окно. Недоумевающий сосед

переспрашивает: «Чего купить?» — Егор жестом указывает ему на катер и колокольню, дескать, и то, и то... На ответственных просмотрах мы всегда ждали обвинений в «аллюзиях», а сегодня дожили — скупают иноземцы и катер, и колокольню. Вечером, вспоминая и открытые ветрам фрески Дионисия в Ферапонтове, и торчащую из подпертой плотиной Шексны колокольню, Шукшин рассуждал: «Возможно ли подобное в Польше или Эстонии, у народов малых земель?». В дни тех съемок пробуждалось историческое чувство... «Я рублю икону от имени Разина... Вот где кощунство. Разин хоть и был разбойником, но должен быть верующим. Надо сходить с историками... Вот как бы такое Веселовский рассудил?» Он возвращался опять к вопросу о съёмке на фоне церквей — для красоты композиционной — в большинстве советских фильмов. «От “Андрея Рублева” веет атеизмом. Разве не ощутимо?». Разговоры эти привели к организации в финале кадра встречи с матерью: «Поруганная церковь, без креста, — фоном будет объяснять не только Егора Прокудина, а нацию — собирательно». Подтексты Шукшин закладывал в результат до начала съёмок.

В деревне Мериново, незадолго до съемок переименованной в Садовую, провели мы основные съемки двора Байкаловых, бани, дома матери... Мериново-Садовая расположена на берегу небольшого, четко круглого нетронутого озерца, в диаметре метров двести, с баньками, картинно разбросанными по берегам. Для съёмки рассветных пейзажей приходилось ночевать в Меринове; деревня была полузаброшена. На роль матери ждали Веру Марецкую. В Москве она дала согласие, прочитав сценарий. Пришло время снимать сцену, но Вера Петровна сославшись на нездоровье, отказалась играть роль ущербной старухи: «Я сама сегодня такая же. Не могу. Не хочу!». Что станешь делать? Мы загоревали. Где в начале лета свободную исполнительницу хорошую найдешь? Собирались Марецкую снять в живом интерьере избы одинокой бабушки Ефимьи Ефимьевны Быстровой. Наш художник-постановщик уговаривал: «Никакой декоратор не повторит его... И художник не придумает лучше этого живого угла». Но как снимать в этой камерке? Шукшин нацелен на синхронную съемку, а синхронная камера займет в помещении все пространство — негде актерам быть... Сфотографировали мы с Ипполитом все, что представляло интерес. Он стоял на том, чтобы повторить жилище

Быстровой в павильоне. И все переживал: «Где такие иконы добудешь — и с окладами и без — и Спас, и Никола, и Георгий Победоносец. Здесь во всем душа бабушки неповторимая, даже в засиженной мухами лампочке и патроне рядом с серебряным окладом центральной иконы. Тронь — все развалится. Банка с молоком на фоне наклеенных репродукций из “Огонька” — во всем своя гармония». Когда случился отказ Марецкой, возникло предложение: снять владелицу найденного интерьера в роли матери Егора Прокудина. Оставшись после съемок в деревне, мы пили чай у бабушки, звали всю правду о себе рассказать, — похлопочем, вдруг и пенсию повысят (она получала пенсию 17 рублей). Ефимья Ефимьевна с надеждой улыбалась — природный артистизм был в ней. Как она говорила! «Я молодая красивая была — ну, красавица. Это сейчас устарела, одна на краю живу. Сморщилась».

Стали мы с Ипполитом предлагать Макарычу провести экспериментальную съемку с бабушкой, а не получится — в павильоне переснимем с актрисой. Услышав о том, директор Герман Крылов запротестовал категорически: «Если здесь используете съемочные дни, они дороже павильонных, в павильоне построить декорацию не получится. Хватит экспериментов! Едем в Москву, там снимем». Шукшин, как обычно, дождался пока выговорятся стороны. Кратко, нервно заключив: «Две смены снимаем — не уложимся, все уедем в Москву. На два дня откладывайте отъезд техники». Правда, потом, по другим причинам, отъезд отодвинулся еще на неделю...

До совещания с администрацией Шукшин не единожды общался с Ефимьей Ефимьевной. Были сомнения. Теснота — раз... Самоцензура грызла: если бабушка чистосердечно исповедует перед камерой, резать придется поживому... С другой стороны, а если правдой своей она переиграет исполнителей, и его, Егора Прокудина... Асю Клячкину поминал... Боялся иконостаса с лампочкой Ильича... Снимали без подготовки, торопливо; самоцензура забылась, когда перед съемкой репетировали сцену на бугре перед разрушенной церковью. Снимали так: главное получить рассказ Ефимьи Ефимьевны на пленку с чистой фонограммой. Шукшин дорожил индивидуальной окраской голоса (какой бальзам на душу — Жаров, объявляющий: «А сейчас хор бывших рецидивистов исполнит задумчивую песню «Вечерний звон»», а голос старика на печи в «Печках-

лавочках» — все чистовые фонограммы...). Для съемки этой исповеди матери поставили на середине улицы помост для камеры, выставили окно избы, чтобы через горницу видеть Ефимью Ефимьевну, сидящую в своей светелке-кухне. Объективом с фокусным расстоянием 600 миллиметров «доставали» крупно лицо бабушки. Находясь от неё далеко, не мешали ей (она думала, что мы еще только готовимся снимать), и, кроме того, шум камеры не попадал в микрофон. Бабушка наговорила свою судьбу, отвечая на вопросы Любы, заготовленные режиссёром. Получив этот синхронный рассказ из нескольких вариантов, мы сняли продуманные заранее монтажные кадры для всей сцены практически за один день, во второй день досняли детали и перебивки. В Москве потом досъемок не потребовалось. Перед отъездом из экспедиции я забежал к Ефимье Ефимьевне. В углу избы остался один маленький бумажный образок, приклеенный к доске, и лампочка Ильича теперь голо свисала с потолка. Хозяйка с улыбкой, как на съемке, объяснила: «Так ведь ваши забрали, говорят, еще снимать будут... вот и деньги оставили». Собиратели икон, сотрудники Мосфильма, обобрали бабку.

Собирательство захлестнуло мосфильмовцев... Камерваген (автобус со съемочной аппаратурой) был забит самоварами и медной посудой. На студии по возвращении из экспедиции пошел слух: Шукшин вывез все иконы и самовары из Белозерья. Но когда прознали, как начал накаляться Шукшин, чтобы ударить по собирателям, молва, как по команде, заглохла... Картинные передряги не оставили времени заняться разбирательством. Опыт «Мосфильма» в таких делах неопоборим. Старожилы весело рассказывали, как на съемке «Войны и мира» хрустальную люстру (1200 килограммов) за ночь разобрали с потолка павильона и никакой ОБХСС не обнаружил следов её. Да и по «Калине красной» для съемки объекта «Баня» группой была приобретена старая баня с уговором, что студия сейчас же рядом строит новую. И правда: рядом был поставлен новый сруб, а в старой баньке, чтобы удобно было снимать, мы выпиливали в стенах отверстия. Закончив съемку, группа уехала. А когда через две зимы попал я в Мериново-Садовое, вижу, обе бани стоят, словно вчера проходила съемка. Дед постарел, еще больше шепелявит: «Да вот не достроили... деньги бросили на стол... Я сам на крышу не дюж лезть, вот и гниет всё. Кому будешь жаловаться на ваше кино? Обещали новую баню. Исчезли...»

Дед не жаловался, не кричал, с какой-то радостью поторопился сообщить: «Ефимья-то, что матерью Шукшину была, прошлой зимой замерзла на печке. Померла. Вот избушка одна и осталась». Я обошел её вместе с дедом, между стекол в окне боком лежал выгоревший портрет Шукшина с корочки «Советского экрана». «Тут все деньги искали, вроде Шукшин ей денег оставил много. Так все обои перешерстили, все поизорвали!»

Финальную сцену — на пароме (месть брата Любы убийцам Егора) дирекция фильма готовила долго. В Белозерск приезжал не однажды на иноземной машине каскадёр Корзун. Мы слышали звук тормозов по вечерам у штабной квартиры и ликовали в ожидании зрелищной съемки, оставленной на окончание экспедиции. Корзун приезжал, примерялся, уезжал. Настал день съёмки. Сколько надежд — перешибить Голливуд. Задумывалась сцена так: на узкой насыпи причала стоит такси, в машине — манекены бандитов. Паром с людьми на середине реки. Появляется на бешеной скорости самосвал, ударяет такси, а сам повисает на припаромке — причале.

Способ съемки. На самом пароме, находящемся в пятнадцати метрах от причала, закреплен операторский кран. Камера с воды, сверху, фиксирует появление машины, с её приближением снижается, укрупнив удар; такси в это время перевернется, а камера полетит вверх и будет наблюдать погружение такси, следя за пузырями и укрупняя трансфокатором радужные нефтяные пятна на воде.

Наслышаны о съёмке не только в Белозерске и Кириллове. В назначенный день народу собралось видимо-невидимо. Спасателей одних два катера, прибыл заместитель начальника по техбезопасности «Мосфильма». Зрители заполнили паром. Милиции почти не было. Корзун отдаёт последние указания. Смотрит на него вологодский люд, как на Гагарина. Изготовились. Взвилась ракета в небо. Включились камеры. Корзун мчится, но на подходе к такси скорость угасла, и он, клюнув машину, укатил ее в воду. Все приуныли. Множество шоферов замучили советами, предлагали услуги. Корзун просит дубль. Готовимся повторить, хоть и прогнали положенную норму пленки. Спешно подрихтовали другую машину под такси, манекены засунули, уже цветовая температура была на пределе. Снимаем второй дубль. Каскадера заклинило, он ударяет такси слабее даже, чем в первый раз. Эффекта катастрофы ни на глаз, ни

на плёнке нет. Съёмка оставила ощущение провала.

Вечером Шукшин звонит генеральному директору Н. Т. Сизову и добивается организации повторения съёмки. Берётся провести этот трюк таксист из Череповца, он же гонщик-любитель. Он предлагает снять дверь в кабине самосвала со стороны водителя, чтобы выпрыгнуть из кабины до удара в такси на мешки с соломой, положенные у насыпи. Скорость до удара — 40 километров; руль перед прыжком закрепляется скобой, для того приспособленной. Схема съёмки и безопасности та же. И вот камеры на точках. День отличный. Ракета. Камера пошла. Летит машина, чую по пылице за ней и панораме — скорость большая. Радуюсь. Вижу, выпал водитель (это вырежется)... А дальше — самосвал стремительно начинает цеплять ограничительные бетонные столбики и, не дойдя до такси, подпрыгнув вверх, падает в воду рядом с паромом, обдав всех водой. Камеру залило. Крики ужаса. И вдруг — тишина. Стекающая вода — с аппаратуры, людей, парома... Такси с муляжами на месте. Самосвал чуть виден из воды. Уже несут к «скорой помощи» трюкача, ноги поломал. Гнал, чтобы оправдать доверие на 80 км/ч; проскочил мешки, прыгал уже на насыпь. Голова цела - слава Богу, заставили перед съёмкой каску надеть...

Разошлись люди... Зрелища опять не получилось. Сняли мы, по горячему, Лешу Ванина (исполнитель роли брата), вынырывающего из кабины затонувшего самосвала, и это был самый убедительный кадр из всего материала катастрофы.

Всуетной горячке работы Шукшин и все мы прикидывали возможности монтажа сцены, и только после возвращения в гостиницу, постепенно осознали весь ужас, который ожидал нас, не попадись на пути самосвала бетонные ограничительные столбики. Скорости самосвала хватило бы бросить такси к нам на паром и изувечить находящихся там людей. Провидение спасло нас от чудовищной катастрофы. Шок от неудавшейся и так затянувшейся съёмки сделал наш отъезд из Белозерска похожим на бегство. Мы не сняли намеченные пейзажи, детали. Настроение было не съёмочное.

Сцены в картине, связанные с местами заключения, снимались в разных местах. Выход на волю Егора Прокудина из ворот тюрьмы и проход по мосткам снят в бывшем Кирилло-Новозерском монастыре

в глухом углу Вологодчины. Еще на выборе природы по «Разину» В. И. Белов рассказывал Шукшину, как они с А. Яшиным бывали на насыпном острове в сказочно устроенном монахами монастыре-крепости. И вся связь с миром — деревянные мостки. В наше время в монастыре — колония строгого режима, в народе именуемая «Сладким островом». Не сразу Шукшин добился через консультанта МВД снять только наружный вид. В картине остались два кадра: выход из ворот тюрьмы и другой, длинный по времени, проход Егора Прокудина по мосткам, ведущим от колонии до берега. Шукшин уговаривал меня сняться вместе с ним, выходящим из тюрьмы. Предлагал мне быть в зимней шубе, а он — в монгольском кожаном пиджаке. Идя по мосткам — на общем плане с выходом на поясной — будем разговаривать, потом озвучим примерно таким текстом: «Солнце светит. Не жарко тебе в шубе-то? Время знать надо, когда садиться в тюрьму-то». А я должен посылать его и огрызаться. «Посмотришь, как весело будет не только в Доме кино. И еще посидишь у начальника тюрьмы в кабинете, в шубе тоже», — уговаривал и на съемку в интерьере. Только после смерти его пожалел я, что не согласился на то предложение. А тогда твердил: «Дурная примета. Вот в «Разине» снимусь, будь что будет». Когда Шукшин озвучивал мостки шагами, еще попрекнул дружелюбно: «Струсил помочь мне сцену укрепить, Толян?!»

Кабинет начальника тюрьмы снимали на реальном интерьере в Крюковской тюрьме под Москвой. Там же снимали в красном уголке хор, исполняющий «Вечерний звон». Песня же Есенина снята не нами. Во время подготовки к съемкам мы просматривали документальные фильмы, снятые для показа заключенным в воспитательных целях. Тогда нам и попалась песня, исполненная «сидельцем», как мы говорили, еще пользуясь «разинскими» словами: «Вот где душа жива тоскует», — говорил Шукшин. К этой правде он прирастал своей игрой — хроника настраивала его. Он не мог подумать даже повторить этот кусок с артистами — включил хронику в эпизод «Воспоминание».

Мы еще кружили на берегу Шексны с трюковой съемкой, а из Москвы торопили. Небывалый для нашей картины факт: готовы павильонные декорации. Уже построены: Квартира Байкаловых, «Малина», «Бордельеро». Новодерезкин «обживает» декорации: «старит» свежеокрашенные стены, насыщает утварью. Осматривая «Квартиру

Байкаловых», Шукшин обратил внимание на каменную настольную лампу с орлом; пробуя поднять, удивился ее тяжести: «Вряд ли такая попадет к Байкаловым, лучше бы кунгурскую кошку-копилку». Реквизитор защищался: лампа — деталь из подарка Сталину, была и монограмма. Оказывается, по документам, часть подарков Сталину списали в фонд «Мосфильма», но постепенно они распылились. Вот и лампа — от чернильного набора. Макарыч себе пометил — тоже ведь тема.

Ввиду летних командировок просмотр отснятого на натуре материала худсоветом и генеральной дирекцией перенесен на неопределенный срок. Используя летнее затишье, Шукшин без паузы приступил к павильонным съемкам, которые были завершены за два месяца двадцать два дня — вместо четырех месяцев с половиной. Макарыч спешил из тактики: к моменту первого показа закончить всю съемку и успеть проложить сюжет; сцены же, могущие вызвать возражение, пока оставить в коробках. По срокам выходило, что к моменту планового показа будет снята половина картины, но он тогда не знал, что директор Герман Крылов, наращивая свои козыри, весь снятый материал уже сдал и был в передовых.

Сцены в Квартире Байкаловых были проиграны в воображении и на бумаге Шукшиным еще в Белозерске. Там и решил он пристроить свой любимый анекдот на сельскую тему в первый разговор Егора Прокудина с отцом Любы (артист Иван Рыжов). Макарыч любил повторять эту байку, она поднимала ему настроение, равносильно утренней гимнастике. Вот ее схема. На окраине деревни у развилки дорог рукодельные щиты-лозунги, обязательства: дадим государству масла столько-то центнеров, хлеба столько-то пудов, шерсти столько-то тонн, яиц и т.д. У лозунгов неподвижно стоит босой мужик, а сапоги, связанные верёвочкой, у него на плече. Он молча читает весь перечень обязательств и вдруг говорит вслух: «Вот жмут! Вот жмут?!». На плечо ему опускается рука, и он видит уполномоченного, который наступательно спрашивает: «Кто это жмет?» Мужик от неожиданности оробел на мгновение и ответил: «Сапоги жмут!» — «Сволочь, ведь ты же босой!». Мужик уже победно и без паузы: «Вот от того и босой, что жмут!» Ну, как не порадоваться за мужика, выпутавшегося из такой передряги. Макарыч и вкладывает в уста Егора Прокудина суть этой байки.

Снимались сцены, в которых занят Рыжов, быстро и весело. Ивана

Петровича Шукшин знал давно, почитал, как отца; рассказывал мне факты из его непростой биографии, которые всем и не поведаешь. Удивился в павильоне, узнав, что Иван Петрович никогда в жизни не курил. И тут же прошелся по всему тексту, повычеркнув все реплики вокруг курева. Репетировал монологи Прокудина — в манере С. А. Герасимова: копировал его интонации разговоров с нерадивыми помощниками, трибунные его выступления. Когда был снят первый дубль, внимательно прослушивал фонограмму, следил, чтобы не перебрать — очевидная узнаваемость его не устраивала. На съёмке редкий случай, если снимал шесть дублей, обычно снимали два, ну, четыре, и если не было технических неполадок, прекращал съёмку. Госкино для картины выделило 3600 метров плёнки «Кодак». Её берегли для павильонов. Первый дубль, разгонный, снимали на «Свеме», потом заряжали «Кодак Иванович» и все напрягались, чтобы уложиться в один дубль. Часто так и получалось.

О дне рождения Шукшина — ему исполнилось 45 лет — мы узнали случайно, во время съёмок. Работали над сценой «В сенях», когда, уезжая в город, Егор признается Любе, что не знает, вернется ли. Сцена — в одном кадре, емкая по метражу, — была напряженной. Лида наизусть чеканила сценарный текст. Макарыч просил её забыть текст, говорить — по обстановке. Между ними, пока мы укладывали рельсы и свет, вспыхнула крупная перебранка. Лида украдкой поплакала за декорацией. Макарыч жестами торопил меня. Наконец изготовились. Он прошипел: «Мотор». Тишина. Сцена катилась — как живой разговор — всего четыре минуты. Во время съёмки я видел попавшие в кадр не по делу рельсы, но не решился остановить съёмку: было ощущение, что снимаю хронику живой жизни. Холодок по спине пробежал.

После устало произнесенного «стоп» боюсь говорить о рельсах. Макарыч измученный, умоляюще прошу: «Давай ещё дубль». Он прошёлся, посмотрел мимо меня... «Не смогу больше так. Пусть будет, что будет». Так этот единственный дубль с мелькнувшей перекладиной рельсов и вошел в фильм. Меня упрекают за него коллеги, но, не в оправдание своего греха, все-таки замечу: вся сцена проходила совсем не по тем отметкам, что были означены на репетиции. Оба исполнителя импровизировали и оказывались по ходу разговора там, где и не предполагалось. Мне нужно было видеть их или вместе, или выделить

говорящего крупно, а трансфокатор приходилось переводить самому, т. к. мои ассистенты демонстративно не исполняли своих обязанностей. Всего же, что творилось перед камерой, мне уцепить не удалось, но и то, что получилось, радовало режиссёра. Больше радовался он за Лиду.

«Бордельеро» снималось в конце работы над картиной. На ходу автор сокращал сцену «Застолье» и даже количество участников. Отобрав несколько человек из сотрудников группы и освободив приглашенную помощниками массовку, ограничил действие тесной комнатой. С ходу отсняв кадры с участием гостей, на крупном плане он произносил: «Граждане, что же мы живем, как пауки в банке. Вы же знаете, как легко помирают. Давайте дружить». Снимали всего два дубля. Он напрягся, как струна, во втором — уговорились, что слова «Вы же знаете, как легко помирают» он произнесет, упершись взглядом в стекло объектива. Когда сцену смонтировали, взгляд этот будоражил всех, кто смотрел этот эпизод. Уже перед сдачей Николай Трофимович Сизов попросил Шукшина: «А этот разговор о смерти ты убери... действует... болезненно!» И Шукшин согласился... У меня остался позитив этого эпизода. Когда я смотрю его сейчас, крупный план и слова воспринимаются исповедально пророчески.

Из всего снятого материала уже набиралось больше четырех тысяч метров, однако Шукшин настаивал на съемке объекта «Вечеринка в доме Байкаловых». Вечеринка нужна была Шукшину для того, чтобы показать зрителю человеческую среду, с которой роднился Прокудин, социальный и национальный состав её. Съёмка откладывалась. Ждали Александра Саранцева. Дирекция, актерский отдел протестовали: «Везти издали умеющего петь кинооператора, когда простаивает штат артистов профессионалов!» Но Шукшин не уступал: легли песни Саранцева ему на душу. И он сам оплатил проезд Саранцева. Снималась сцена совсем необычно. В декорации была собрана застольная компания, между столами положены рельсы и поставлены на тележку две камеры. Шукшин застолье репетировал целно, как на сцене театра на три минуты. Во время репетиции я ездил по столам и насматривал съемочные мизансцены. Свет устанавливался из расчета на выбранные направления тоже с вариантами. Отобрав четыре съемочных варианта и технически подготовившись к съемке, объявили обеденный перерыв. Шукшин попросил сразу после

перерыва поправить грим и накрыть стол. После обеда в намеченном месте усадили появившегося из аэропорта Саранцева рядом с актрисой, выпускницей ВГИКа, исполнившей роль его жены. Саранцев пока приспособливался к обстановке, отдельная камера снимала его крупно, а основная камера снимала намеченные варианты вечеринки во время проведения репетиций без принятых обычно команд «мотор» и «стоп». Шукшин в этой сцене, редкий случай, был не занят, за процессом наблюдал со стороны. Поблагодарил всех и объявил: «Съемка окончена». Участвующие удивлены, думали идут репетиции. Просматривая материал, Шукшин радовался: «Глядишь, снимать научимся!»

Еще не закончились съемки, пошло озвучивание. Шукшин относился к нему едва ли не ответственнее, чем к съёмке. Переводил наговоренный текст на бумагу, набрасывал, где возможно, дополнительные реплики, находя им место по экранным просмотрам колец, вводил второплановую звуковую пластику фильма — зазвучали помогающие смыслу фильма пословицы и присловья. Наступил день просмотра Генеральной дирекцией. После просмотра в директорском зале перешли в зал соседний. Н. Т. Сизов — во главе стола. Слева от него все официальные головы. Справа — Л. В. Канарейкина, Шукшин, ведущая картину редактор И. А. Сергиевская, съемочные работники. После представления замысла, не выражая отношения к материалу, уклончиво поговорил заместитель главного редактора В. С. Беляев. За ним жарко — С. Ф. Бондарчук, по его слову выходило: «Есть правда жизни и правда искусства. Правда жизни в материале набрана, а вот есть ли искусство, надо ещё разобраться». Я увидел, как запрыгали руки Макарыча на полированном длинном столе и брызнули слезы. Сизов затаился сигаретой. Пауза была зловещей. Сизов дымит, Шукшин трясется, остальные застыли, недвижимы. Затянувшуюся паузу разрядил зам. главного редактора студии Леонид Нехороше, и видно было — материал задел его душу... Кто-то говорил еще заступно... В завершение сам Сизов поддержал материал, сделал конкретные замечания, и предложил высказаться Шукшину. Тот страстно бросился отстаивать образ Прокудина, обращаясь, как будто к единственному, от кого зависит судьба фильма, Сергею Федоровичу, и так проникновенно говорил, что повлажнели глаза Бондарчука. Когда закончилось обсуждение, уже на ходу Сизов поздравил Шукшина, бросив

ему: «На днях попробуем показать картину руководству. Поедешь со мной. Я думаю, нас поддержат. А ты с таким же задрогом, как с Сергеем сейчас, поговоришь там». В директорской прихожей Шукшина обнял и отвел в нишу Бондарчук, и они наперебой объяснялись. Вася поманил меня и представил Сергею Федоровичу, и говорил ему, что будет со мной «Разина» снимать, просил помощи... Сергей Федорович кивал и смотрел сквозь меня. Они долго ещё возбужденно говорили между собой.

Вскоре начались просмотры один за другим. На «Мосфильме» резко выступали против картины режиссеры Озеров, Салтыков; редакционная коллегия Госкино предложила поправки, которые можно было сделать, только сняв фильм заново... И вот посмотрели фильм на дачах и слышно стало — кому-то понравился. Сделав сравнительно немного купюр, Шукшин сдал картину, сам того не ожидая. Вырезал из текста матери слова о пенсии («Поживи-ка ты сам на 17 рублях пенсии!»). Вырезал реплику «Живём, как пауки в банке. Вы же знаете, как легко помирают», и еще какие-то «мелочи».

Еще не получив акт о приёмке фильма, Шукшин получил предложение исполнить роль Лопахина в фильме Бондарчука «Они сражались за Родину»... Раздумывал... Понимал, надо сниматься.

Вот ещё вспомнилось. В подготовительном периоде задумывал исполнить песню народную «Калина красная», планируя, что споют её Люба и Егор. Но в музыкальной редакции студии сообщили, что песня эта обработана композитором Фельцманом и нужно ему платить авторские как композитору.

Шукшин отказался от песни, и прямо в кадре сказал: «Не выпелась песня... да вот сегодня в газете пишут, что “Ямщик, не гони лошадей” тоже уже имеет автора и композитора. Пора, видно, и Лихачева объявить автором “Слова о полку Игореве”. Глядишь, днями появятся свежие авторы и у песен разинских времен».

Сразу, как «Калина красная» была принята в Госкино, густо пошли просмотры. На автора обрушилась лавина врачующих и ранищих отзывов. Он успел ощутить нарастающий зрительский интерес к фильму разных слоев общества.

Можно бы о многих просмотрах рассказать, но, говоря о «Калине красной», мне хочется закончить таким эпизодом. Был вечер памяти

Шукшина (в первый год после смерти) в кинотеатре «Уран» на Сретенке. Во вступительном слове Лев Аннинский высказал мысль, что Шукшин, сам будучи полуинтеллигентом, обрушился против интеллигенции. Из зала раздался громкий одинокий протест, что-то вроде того: «Сам ты полуинтеллигент!» Аннинский, прервавшись, попросил объявиться кричавшего. Тот простодушно встал. Часть зала и оратор потребовали выдворить нарушителя из зала. Тут же нашлись и исполнители. Вслед изгоняемому кричали: «Пьянь! Черносотенец!». Я сбоку бурчал Аннинскому: «Не гоже изгонять беззащитного противника». Аннинский, без зачинного огня, докончил свое слово (вскоре Лев Аннинский стал главным шукшиноведом, сопровождая своими комментариями почти все, вышедшие после смерти, книги Шукшина). Я после Аннинского вылез к микрофону и, как умел, вступился за «крикуна» и «черносотенца», рассказав житейский сюжет, который развернулся на съемках «Калины красной». В Белозерске кормились мы в единственном ресторане, обычно стараясь успеть до начала оглушения оркестром. На пороге встречал хозяином пожилой, крепкий швейцар, в черном казённом обмундировании с широкими желтыми лампасами. Ему мы люто не пришлись, и он приравнял монгольские наши пиджаки к верхней одежде. «Не пуцу, идите в гостиницу, переоденьтесь». Умоляли принять куртки в раздевалку. И вот Шукшин — в красной «игровой» рубашке, я в водолазке — как голые — за столом, ибо публика за соседними столиками в плащах да телогрейках (хоть и лето — север: прохладно). Перед окончанием съёмок секретарь райкома устроил встречу с Шукшиным, а потом ужин — в том же ресторане. Перед входом Шукшин, подмигнув мне, подался вперед. Когда вошел секретарь, швейцар заламывал руку Шукшину... Увидев главное начальство, переменился, вид угодлив... А вскоре после статьи в «Правде» о «Калине красной» Шукшин прочитал мне письмо от швейцара — полковника в отставке — из белозерского ресторана. Он писал, что посмотрел фильм и еще больше утвердился, что не зря воспитывал его, боролся с ним, и фильм его — о разбойнике, и кому нужны такие фильмы. Красочно изругав фильм, бывший военачальник сообщал Шукшину, что он отправил письма куда следует и надеется, будет управа на подобную стряпню. «Что с нами происходит? Ведь он же не глупый... мужик?». Не хватило сил закрыть фильм швейцару. А вот собравшимся на вечер

памяти — его почитателям(!) — без труда удалось выдворить из зала инакомыслящего и тут же навесить ярлык — «черносотенец». «Калина красная» вырывалась на экран без рекламы особенно ярко в глубинках России. На Украине, Урале, в Кемерово её запрещали, а всякий запрет у нас — лучшая реклама. Прокат фильма расширился, картину показывали по телевидению (только через десять лет) по причине приносимой прибыли кинопрокату. Мне рассказывал работник проката Казахстана: в городе Аркалык заключенные строили кинотеатр «Октябрь» и чтобы успеть к юбилею, поставили условие начальству, показать в новом зале строителям два раза подряд «Калину красную», и обе стороны слово сдержали. Какой же это был просмотр! «Вот надо где было лица снимать», — советовал мне прокатчик. Шукшин этого уже не узнал. В последний год Макарыч становился не на шутку популярным. Публичная слава его тронуть не могла, а только отвлекала. Жилось ему ещё тяжелее. Перед новым годом он отдал мне «Летопись о ледовом побоище» с иллюстрациями Шмаринова, написав такие слова: «Поздравляю с Новым 1974 годом. Увидишь, какой это будет старый Новый год».

## Смерть Шукшина и первый год после

**Утром** 2 октября 1974 года мы с Ипполитом Новодережкиным прилетели из Уральска (города, где Пугачев с колокольной батюшкой тамошней церкви столкнулся). Мы попали в Уральск по розыскам для фильма о Степане Разине. На «Мосфильме» нам платили жалованье, комплектовалась съемочная группа, назначен директор фильма Лазарь Милькис. Из аэропорта Быково быстро добрался я до своего жилья в Свиблове. Хожу по своей двадцатиметровой избе-крепости на последнем этаже под карнизом, радуюсь. Умылся по пояс. Письма от матери прочел. Раздался звонок (перед отъездом мне поставили телефон, помог своим актерским авторитетом Станислав Любшин). Я не поднял трубки, прикинув: сегодня отснятые пленки мне не проявят. Шукшина отпустит Бондарчук со съемок «Они сражались за Родину» к 10 октября... А потом уж мы полетим — сначала в Каргополь, потом в Астрахань, Ростов-на-Дону и, если все по-доброму получится, слетаем в Сибирь. Радость наполнила, все идет, как никогда и не бывало. Сбывается наконец фильм «Разин», на «Мосфильме» даже технику и пленку «Кодак» обещают.

Прилёт отдохнуть и тут раздался опять долгий пугающий звонок (пугающий потому, что ещё никто не знал, что мне поставлен телефон). Я подлетел к телефону и услышал: «Умер Шукшин». Говорю: «Шутите вы очень зло». Голос повторил уверенно, с каким-то внутренним напором, близким к торжеству: «Нет, его больше не существует». Я спрашиваю: «Кто говорит?». Он называется — Милькис, директор.

Не помню, как я добрался на «Мосфильм». В группе много незнакомых, на столе лежит несколько фотографий Шукшина. «Для панихиды лучше вот этот», — говорила какая-то дама и показывала на самый мужицкий портрет. Я, помню, спросил: «Кто такая?» Мне никто не ответил. Я выбрал портрет, сделанный Ковтуном, говорю: «Вот его любимая фотография». Все молчали. Пронзительная фотография эта была на панихиде, а после — и на могиле.

Понеслись дела, похоронные, житейские. Все шло, как под наркозом.

Я держался на валидоле. Где хоронить? Сибиряки просят везти в Сибирь. Мать слезно требует — в Сростки. Но и Москва хоронить с почетом любит. Завещания нет. Через день мы с Лешей Ваниным сдали паспорт Макарыча. Разрешено было хоронить на Введенском кладбище. Там уже и могилу приготовили (в неё или около неё потом похоронили боксера Попенченко, а через год рядом с тем местом захоронен был после отпевания в церкви Филипповской, что в Аксаковском параулке, Константин Степанович Мельников, о котором Шукшин собирался писать воспоминания), но многие включились помочь добыть место на Новодевичьем кладбище, и когда все решилось, я и теперь не знаю. Ясно одно, если б знать, что на могилу к нему не пройдешь, не стоило бы и огород городить. Я сам тогда разговаривал по телефону с Михалковым из квартиры Шукшина, а в другую трубку слушал Савва Кулиш, не даст соврать. Сергей Михалков сказал тогда: «На Новодевичьем кладбище для писателей есть несколько мест и претендентов много. Шукшин в их число не входит!». Дозвонились до Фурцевой Екатерины Алексеевны, сказала, что она разделяет с нами утрату и согласна, что ему место на этом кладбище, но она эти вопросы не решает. Василий Белов из зала центрального телеграфа, где они часто встречались с Макарычем, отправил телеграмму Михаилу Алесандровичу Шолохову: «На московской земле не нашлось места для Шукшина. Необходимо Ваше вмешательство». Позднее выяснилось — Шолохов телеграммы не получал.

Рассказывал Карен Шахназаров, сын помощника Брежнева, когда сообщили Косыгину, он спросил: «Это тот Шукшин, который о больнице написал?». Речь шла о «Кляузе». Брежнев был в это время в ГДР — будто бы и ему докладывали, возможно. Короче, определилось Новодевичье. Скульптор Никогасян предлагал снять маску для своего портретного ряда. К счастью, прилетел из Минска скульптор Боря Марков. Он снял маску, у него и хранится оригинал. Сразу же после похорон он вылепил голову. По-моему, самую суть Шукшина выразил Борис Марков. И его идея надгробного памятника, на мой взгляд, достойна была быть воплощенной: плита — как плаха, и на ней голова. Голова на плахе. Но идея эта не была принята многими, и в первую очередь вдовой Лидией Федосеевой. В 1980 году советами людей из окружения вдовы поставлена на могиле стела по проекту Бориса Жутовского. В камень впечатана фотография, сделанная

Ковтуном. (С Жutowским случайно пришлось мне быть в Переделкино на даче внучки Хрущева. Он делал наброски с хозяйки: что там рисовал, не показывал. Когда зашел разговор о Шукшине, он пренебрежительно отозвался о нём — мол, фигура дутая и временная. И вдруг он же — автор памятника...)

Умер, как известно, Макарыч на Дону, возле станицы Клетской, на теплоходе, арендованном съёмочной группой «Они сражались за Родину», как гостиница. Фотограф-криминалист сделал снимки усопшего Шукшина: он лежит на койке, руки на сердце, волосы реденькие, рядом с лежанкой стоят сапоги, на них висят портянки. Как будто прилег ненадолго. На тумбочке — большая пачка книг, по описи у него в каюте их было 98 названий.

Тело увезли в Волгоград, там сделали вскрытие почему-то в присутствии студентов. Дали заключение: сердечная недостаточность. (Как же так! — Перед самым началом съёмок «Они сражались на Родину» Макарыч лежал в больнице в Кунцеве и лечащие врачи, уверяя, что сердце у него крепкое, при мне демонстрировали его кардиограммы). Тело на военно-транспортном самолете переправили в Москву и отвезли в морг больницы Склифосовского. В хлопотах о кладбище мы пропустили будние дни, наступили суббота и воскресенье. Попытались добиться вскрытия в морге в Москве, нам сказали уже есть заключение о смерти.

Утром в день похорон мы приехали в морг. Коля Губенко распорядился везти гроб прямо в Дом кино, но мы настояли провезти гроб по проспекту Мира, по улице Бочкова, мимо квартиры, в которой и пожил-то Макарыч немногим больше года. Прощание в Доме кино запомнили други и недруги. Сколько же за эти годы видел я людей, которые, насмехаясь над Шукшиным при жизни, — после смерти стали писать о нем как друзья. Примеров приводить нет резона, достаточно приглядеться к длинному перечню имен авторов, о нём пишущих.

Время от смерти до сорока дней зримо и по сей день. Панихидные речи я не слушал и в лицо покойного не вглядывался, не видел его перемены, как позднее, после многих уже похорон, видел перемены в лице Федора Абрамова: после панихиды в Ленинграде, когда, по завещанию, перевозили гроб его (двумя самолетами и восемьдесят километров машинами) в Верколу до его дома на берегу Пинеги. В доме литераторов,

слушая прощальные речи, я видел как бы напряженно-испуганное лицо Федора Александровича на фоне окна с силуэтом крейсера «Аврора»; в деревенском доме лицо подобрело и, чудилось, ликовало, когда Владимир Личутин у могилы в прощальном слове показал на небо, где летели два лебедя и сказал: «А может, в одном из них душа Федора Абрамова».

Я впервые хоронил близкого человека (через год после смерти Шукшина хоронил отца и перенес похороны легче). Незнакомый человек подошел ко мне, передал узелок маленький, сказал: «Это отпетая в церкви земля». Попросил положить её в гроб. Я удивился: отчего он сам не положит, а он говорит, ему не пройти, его не пустят. Я провел его.

К концу панихиды Мария Сергеевна просит меня вытащить из гроба калину, от неё сырости много; её действительно много нанесли, и я, убирая маленькие веточки, под белым покрывалом нащупал много крестиков, иконок и узелков. Если б не этот незнакомец, я бы их выгреб в горячке. Много прошло возле гроба россиян, и они положили заветное Шукшину в гроб. Его хоронили как христианина. Во время последнего прощания родных Лидия Федосеева отдала мне скомканную прядь его волос, ничего не сказала. Я опустил в гроб и эти волосы (а может, по ним-то и можно было определить, от какой же «интоксикации» наступила смерть. Ведь говорил же врач в Волгограде, смерть от интоксикации: кофейной или табачной).

Ещё помню четко, когда несли гроб уже после прощального митинга на кладбище к месту захоронения, сбоку, через нагромождения могил, пробирался рысцой испуганный директор студии имени Горького Григорий Бритиков. Он походил на возбужденного школьника, совершившего шалость. И мне вдруг вспомнились слова Макарыча на кухне: «Ну, мне конец, я расшифровался Григорию. Я ему о геноциде против России все свои думы выговорил».

Помню серо-синего Георгия Буркова. Вот что мне рассказывал Жора в тот день, когда он вместе с Бондарчуком, Тихоновым, Губенко привез в Москву из Волгограда транспортным самолетом цинковый гроб. Я спросил его: «Как все хоть было? Когда ты его видел последний раз?». Передаю смысл его рассказа: «Вечером в бане были, посидели у кого-то из местных в доме. Ехали на корабль — кошку задавили — такая неловкая пауза. Тягостно было. Поднялись на бугор возле «Дуная». Потом по телевизору

боксе посмотрели. В каюте кофе попили. Поговорили, поздно разошлись. В 4 — 5 часов утра еще совсем темно было, мне что-то не спалось, я вышел в коридор, там Макарыч стоит, держится за сердце. Спрашиваю: «Что с тобой?». «Да вот режет сердце, валидол уже не помогает. Режет и режет. У тебя такое не бывало? Нет ли у тебя чего покрепче валидола?». Стал я искать, фельдшерицы нет на месте, в город уехала. Ну, побегал, нашлись у кого-то капли Зеленина. Он налил их без меры, сглотнул, воды выпил и ушел, и затих. Утром на последнюю досъемку ждут. Нет и нет, уже 11 часов — в двенадцатом зашли к нему, а он на спине лежит, не шевелится». Кто зашел, не спросил ни я, ни он не говорил.

А вот ещё эпизод, связанный с теми скорбными днями. Последние месяцы Макарыч был больше обычного возбужден и очень испуган. Особенно это стало заметно в последние наши с ним встречи по «Разину» и без дел на кухне. После обычных «жили-были» и «что нового», подробно рассказывал, что уж очень напористо идет на контакт один композитор и настаивает встретиться с Ильей Глазуновым. Композитор показался Макарычу интересным человеком. «Рвется писать музыку к «Разину». Пусть, — говорит Макарыч, — пусть, а я скорее попрошу Свиридова, а может, Валера Гаврилин согласится. И Пашу Чекалова я не сбрасываю со счетов, если у него здоровье поправится». Композитор тогда круто огибал Макарыча вниманием, снабжал информацией разной, в числе прочего принес ему книгу — тоненькую, напечатанную с «ятью» художником Нилусом в начале века, «Протоколы сионских мудрецов». Макарыч прочитал эти протоколы и, улетаая на последнюю досъемку в станицу Клетскую, намереваясь вернуться через неделю, оставил их мне с условием — читать и помалкивать.

Вечером, уйдя от него, я начал читать и не бросил, пока не дочел до конца. На следующий день Макарыч улетаал во второй половине дня, мы еще перезвонились, он спросил: «Ну как тебе сказочка? Мурашки по спине забегали? Жизненная сказочка — правдивая. Наполовину осуществленная. А, говорят, царской охранкой запущена, а не Теодором Герцелем». Макарыч улетаал, а вернулся в цинковом гробу.

Так вот, композитор закружил вокруг меня сразу после известия о смерти Шукшина. Он даже домой меня завлек в нешумный свой переулок. «Слушай, ты ему, как я понял, не последний человек, отыщи у него дома

«Сионские протоколы». Знаешь, для пользы — ради детей, ради памяти... добудь эти протоколы из квартиры и верни их мне». Я тогда был раздавлен случившимся и, не дипломатничая, вернул ему их, после чего его интерес ко мне угас. По сей день мы с ним лишь безмолвно раскланиваемся при случайных встречах.

Вскоре после похорон началось возвеличивание Шукшина; даже А. Чаковский объявил в небольшой заметке «Литературной газеты» о намерении написать книгу о Шукшине. Поползли слухи, многие проникли в периодическую печать. Одна из первых нелепостей — публикация Г. Бочарова в «Советской России». В ней был упрек близким Шукшина за то, что они бросили на кладбище вдову и мать. Эта статейка врезалась крепко в память многих россиян. В Сибири тётя-учительница укоряла меня: «Что же вы оставили мать и жену одних на могиле?». Зачем Бочарову нужна была эта выдумка? Вдову под руки я сам усаживал в машину Юрия Никулина — его узнавало оцепление, и мы быстро выбрались и скоро доехали домой на улицу Бочкова. При Марии Сергеевне неотступно была актриса Любовь Сергеевна Соколова и ехали они в той же машине Никулина.

После похорон кинематографисты ощутили народное признание (Шукшина обычно представляли с оговорками — мужик не без способностей). Ссылаясь на авторитет секретаря Союза кинематографистов Марьямова, зам. директора Дома кино Лось заявил мне лично, что здоровье у Шукшина было на волоске; что врачи знали — жить ему недолго. Мне тогда эти слова запали, а перед глазами стояла справка-заключение о смерти на синеватом бланке, где против типографской *Причина смерти* от руки было написано: сердечная недостаточность... Как же так? Перед самым началом съёмок фильма «Они сражались за Родину» Макарыч лежал в клинической больнице в Кунцево по поводу язвы желудка. Лечащие врачи опекали его. Это были два приветливых специалиста. Демонстрируя кардиограммы Макарыча, говорили (при мне это было): «Сердце у тебя — слава Богу, кофе пока пей, а курить лучше бросай». Кофе он пил действительно много и курил одну сигарету за другой. Эти же врачи освободили ему по собственной инициативе свой рабочий кабинет, там был и телефон, получилась отдельная палата. В этой же больнице лежали тогда секретарь Союза кинематографистов Караганов

и поэт Р. Рождественский. Они были в двухместных палатах. Увидев, что Макарыч один в палате, пошли хлопотать и для себя отдельные палаты. Об этом врачи с улыбкой рассказывали Макарычу: «Пусть, пусть, мы все предусмотрели, тебя из этого блока-лаборатории не выселят. — И спрашивали: — А что, они большие чины, так настойчиво требуют?»

По сей день часто слышу: Шукшин загубил себя сам — перегружался работой и пил. Так вот клятвенно свидетельствую: с 1969 года (я работал с ним до последних дней) ни разу ни с кем он не выпил. Даже на двух его днях рождения не тронул он спиртного, а нам разливал без паузы, рассказывал не без гордости: у Михаила Александровича в гостях не выпил, на что обиженный Шолохов обронил ему: «Буду в Москве у тебя, чашки чаю не трону».

Однажды я расспрашивал его: «Как это тебе удается? Надо же, был в Чехословакии и пива там не попробовал! Ну как такое возможно россиянину?! Иль ты себе пружину какую вшил?». Он не сердился, прохаживаясь по номеру гостиницы: «Не в пружинах дело. Был я, по протекции Василенко, у одного старичка доктора, который, знал я, лечил Есенина, и из той беседы вынес — только сам я, без лекарств, кузнец своего тела. Надо обуздывать себя. И стал я строжить свое тело и язык, и вот уже семь лет держусь в форме. Старик говорил немного, но слова его меня пронзили. Все искушения гащу работой». И как же он работал! — рассвет его не сваливал в кровать: кофе и сигареты, и — вперед!

Все годы, сколько я знал Макарыча, он страдал язвой желудка. Видел, как он от неё корчился. Доведет себя до сильной худобы, лицо землистое, и валится на месяц в больницу Василенко на Пироговке. Желудок лечил всю жизнь, а в заключении о смерти — сердечная недостаточность, а язвы желудка — нет, сказал врач, проводивший вскрытие. Вот это насторожило и тогда, и сейчас туманно.

Первые годы многие сибиряки просили, чтобы я написал о нём. Но я долго не мог опомниться от внезапного его ухода. Он единственный, кто меня поддерживал и увлекал. Для его дела я решил положить жизнь, верил, что он переживет меня и уж некролог-то обо мне напишет душевный, тем более, что не единожды слышал от него — «Буду жить 75 лет», и к шестидесяти собирался писать воспоминания, а пока торопился писать намеченное. Шутил: «В 73 года, под занавес жизни, буду и водку

пить, и самогонку, но не шампанское. И почему Чехов перед смертью попросил шампанского?». Нередко вслух размышлял: «Что же такое тот свет? Что значат последние слова Тургенева: «Я вижу чёрный свет...»?»

На последней прижизненной книге «Беседы при ясной луне» он написал мне: «Толе Заболоцкому, другу и единомышленнику — с любовью и надеждой, что мы ещё помолотим. 29 апреля, 1974 год». Вот и вся молотьба наша. «Калину красную» и «Печки-лавочки» — только и успели.



## О подменах воспоминающих

**Писатель** Юрий Скоп озаглавил свои воспоминания — «Совсем немного о друге». В них есть зерна живые, а придуманностей больше. Быть может, я придирчив, но вычитывается мне в этих его воспоминаниях желание поднять свою значимость за счет имени ушедшего. Юра, ведь ты еще здоровый, крепкий, так, вспоминая глаза Макарыча, напиши, как после «Печек-лавочек» попросил ты денег у него для взноса за кооператив, и не однокомнатный. Макарыч не дал — не было. Ты обиделся. Не здоровались. Видя тебя в ЦДЛ, Макарыч сокрушался: «Ведь ничем ему не обязан, а мне неловко. Ну, нет у меня денег. Почему думают, что у меня их мешки? Когда в Сростках так думают — понимаю. Но этот же должен сообразить — три тощие книжки вышло, журнальные публикации — мелочь. От фильмов одни убытки, а меня за богача держат». Фильм «Печки-лавочки» получил 3-ю категорию, после смерти Шукшина категорию подняли и фильм выпустили на экран. Макарыч не успел материально помочь своим близким. Он и умер небогатым. Даже за «Калину красную» платили уже после его смерти. Хотел помочь и тебе. Юра Скоп, да не смог. Может, тогда и записал в дневнике: «Те, кому я так или иначе помогаю, даже не подозревают, как они-то мне помогают». Не один раз ты обиженно проходил мимо, а потом вот вспомнил слова Шукшина: «Ни ты, ни я Львами Толстыми не будем... мы с тобой уйдем в навоз», — это соображение часто звучало в разговорах Шукшина, как и другие его слова: «Чтобы появился один Достоевский, тысячи должны писать». У Макарыча была деревенская совесть. Отказывать он не умел. Многие у него просили денег, часто и при мне, и он мучился, потому что не всегда мог дать. Сомнения житейские стоили ему немало нервных клеток. А жадным он не был. При расчетах его умудрялись обманывать даже администраторы: он никогда не пересчитывал совал полученное в задний карман и молча уходил.

Прочитав воспоминания Куркова о Шукшине и книгу Коробова, решил я записать то, что знаю о фактах, в них затронутых, о взаимоотношениях Куркова и Шукшина, о коих слышал от самого Макарыча и в первый год

после его смерти — из уст Буркова.

Для начала процитирую Коробова: «Можно указать на духовную близость, определенную родственность творческих интересов Шукшина и Буркова, и все это будет верно, но... высокая человеческая дружба, как настоящая любовь, как дар таланта. Она редка, как счастье, и столь же трудно объяснима обычными понятиями и словами. Люди тянутся друг к другу, им хорошо вместе, вот и все. В подлинной человеческой дружбе и любви присутствует что-то необъяснимое и неуловимое, которое чувствуется и бережется обоими: если все сохранится, а неуловимое исчезнет, исчезнет и дружба, а останутся только отношения... Буркову посчастливилось вдвойне: он стал другом Шукшина в самый исповедальный, самый «выверительный» период жизни Василия Макаровича». Такая оценка взаимоотношений, согласен, выверительного периода, как назвал его Коробов, явно завышена: для Шукшина понятие «дружба» было преувеличением даже для его отношений с Василием Ивановичем Беловым, а уж тем более с Бурковым.

Начну издалека. Шукшин впервые познакомился с Бурковым весной 1971 года в театре «Современник», когда тот находился еще на площади Маяковского. Тогда мы вместе были на спектакле «Майор Тоод и другие». На сцене больше всех был занят Олег Табаков, по его приглашению Шукшин и смотрел пьесу. Бурков исполнял роль ассенизатора. Выглядел затюканным, убедительно одиноким. Лег он на душу Шукшину... За кулисами они при мне познакомились. Шукшин тогда же пригласил Буркова на пробу в фильме «Печки-лавочки». В уме он его тогда уже утвердил на роль вора, и проводилась не проба, а поиск актерского рисунка. Шутовское начало, привнесенное Бурковым в репетиционных разминках, подогревало Шукшина настолько, что он говорил: «Не так и больно будет без Куравлева, сыщутся еще ребята!». Эпизод с его участием, к счастью, не подвергался урезкам, его пересказывали на лестнице и ходили смотреть во время рабочих просмотров. Короче, успех Буркова в «Печках-лавочках» был, пожалуй, ярким и единодушно одобренным всеми. Он принес немало приятного и самому исполнителю, и постановщику. Шукшин очень надеялся на рост «Жоржика», как он его называл уже на озвучании.

Надеялся, что жизнь выпестует из него личность — талант есть. Со временем внешность из острой станет мягче. Проще говоря, жизнь души

возьмет верх над «отрицательным обаянием». После удачного дебюта в «Печках-лавочках» Шукшин присматривался к Буркову как к претенденту на роль Матвея в «Степане Разине», хотя в сценарии писал эту роль, отталкиваясь от типажа и повадок Сани Саранцева (даже морщины у Матвея Санины).

«Калину красную» тормознули на первом же худсовете Мосфильма, но после ее показа на правительственных дачах (с подачи Н. Т. Сизова, генерального директора Мосфильма) была принята в Госкино. В Доме кино ее приняли так же, как когда-то — на моей памяти лишь один фильм — «Летят журавли». На тот просмотр Шукшин приходил из больницы.

На корабле сочинял Макарыч пьесу — сказку «Ванька, смотри» (после его смерти она появилась в журнале «Наш современник» под другим названием — «До третьих петухов»). Шукшин наговаривает эпизоды или читает написанное Буркову. Воображение автора видит в Буркове обобщенного Ивана-дурака... Бурков тут же проигрывает сцены, фантазирует как их ставить — есть чутье. Шукшин выверяет написанные ситуации, соглашается с желанием Буркова поставить эту вещь на сцене в качестве режиссера. Шукшин загорелся: «Никому не отдам, публиковать не буду, пока не поставишь. Если не дадут в своем театре, ставь в периферийном, пусть даже в самодеятельном коллективе». Писал он её с жаром, несмотря на занятость и перерывы из-за поездок. Случившаяся смерть помогла пьесе сразу быть напечатанной со смягченным наименованием. Но ведь Бурков должен был помнить её рабочее название, хотя в начале «Перестройки» был слух на Мосфильме, что собирался он ставить там «До третьих петухов», а мудреца, говорили, собирался лепить с Шолохова — вот уж был бы перевертыш и наведение очередного тумана на замысел автора. Однако нигде этой пьесы он так и не поставил, даже на самодеятельной сцене.

В конце лета 1974 года из Астрахани заехали мы с художником-постановщиком «Разина», Ипполитом Новодережкиным, в станицу Клетскую, ночевали на «Дунае». Снял я тогда Буркова с Макарычем в салоне «рафика». Помощница режиссера торопила обоих на съемки. Макарыч тогда на корабле сказал мне: «Вот, Жора на два фронта жить давно научен. И нашим, и вашим. Бывает, едва сдерживаюсь, — говорил, он. — Лешу Ванина в упор не видит, тот ему не пригодится

никогда, а Юрой Никулиным, Сергеем Федоровичем, ух, преклонен... и наход<чив>. А тут еще и его дядя (актер провинциального театра) — вот навязчив! Жора без меня определил его уже в разинское. Скоро Жора и говорить за меня будет... Нет, не Матвея у него характер. Пусть поставит Жоржик Ванька, смотри. Посмотрим... Артистизм его нутро скрывает, но сколько веревочка не вейся... А на Матвея буду звать Олега Борисова, ведь все одно типаж Сани Саранцева мне в Матвее видится, — в этот момент входит в каюту артист окружения, боксер Копящий, с ведром раков и сразу уходит. Макарыч продолжает: — Видите, все те же окружают. Помните, как он на «Калине», тоже будучи в окружении, протестовал против съемки самодеятельности. Нынче подобрел. Не нравилось ему тогда, что самодеятельным хором старух дирижировал странный тип из белозерского дома культуры. «Натурализм! — кричал. — Не снимайте, не переводите пленку», — шептал на ухо тебе, Толя, жаловался Дурову».

В последний приезд Шукшина со съемок в Москву — по-моему, это было в начале сентября 1974 года — он был испуган и взвинчен. По его рассказу, самым крупным событием прошедших дней было для него посещение съемочной группой М. А. Шолохова. По мнению, созданному в Москве о Шолохове, он представлялся надуманным классиком, который и «Тихий Дон» будто бы не сам написал. Макарыч вспоминал как на пароме в Новочеркасске музейная дама втолковывала ему новые данные из Англии о плагиате Шолохова. Живой Шолохов оказался для Шукшина совсем иным. Когда он его увидел, то перед ним предстал мудрый человек, похожий на думного дьяка... Самостоятельный, понимающий, что творится в державе. «Обязательно побываем у него до начала Разина, — весело надеялся Шукшин. — После Шолохова я по-другому взглянул окрест себя. Слишком уж я разговорился с журналистами. Суета — все публичные выступления. Правда, зрительский интерес к Калине требовал объясниться». (В газету «Правда» пришли мешки писем, причем, почти поровну «за» и «против».) После Вешенской Шукшин всерьез задумался о возвращении на родину навсегда: «Только там и выживу и что-то сделаю». Перечитав письмо Л. М. Леонова, в котором старейшина литературы советовал ему бросить кино и посвятить себя целиком писательскому труду, коль Бог дал дарование, вспомнил, как Михаил Александрович обронил: «Бросай, Василий, в трех санях сидеть, пересаживайся в одни,

веселей поедешь!». С надеждой ждал общения, о многом собирался спросить «думного дьяка», прикидывал для облегчения переезда на Алтай снять такой сюжет: глухая тайга, избушка лесника; всего три артиста — Петренко, Федосеева, Шукшин. Живет в тайге лесник (Шукшин) с женой, появляется лесоустроитель (Петренко). Идут дни, недели, в возникшем любовном треугольнике лишним оказывается лесник. Душу вывернуть собирался Макарыч, чтобы найти выход в пользу одиночества.

Время начала съемок фильма «Они сражались за Родину» для меня было смутным. В силу обстоятельств я обитал в Москве, не имея в ней своего угла, хотя в Минске у меня пустовала квартира. Операторская секция на Мосфильме, возглавляемая Волчком, была категорически против того, чтобы я снимал «Разина». «Только через мой труп», — заявил об этом, как передавали мне, Волчок. До Федосеевой дошли слухи, что Урусевский и Пилихина считают, что я плохо снял «Калину», особенно портреты Лиды. Она, смеясь, сообщала, что Юсов лучше меня снимет «Разина». Тут я и занервничал. Навалилась неуверенность. Не дадут мне снять «Разина». Снова услышал о том же, будучи у кого-то в гостях. Чтобы не рухнуть, стал готовиться отступить. Быть может, уехать в Минск. Тогда я говорил близкому мне Володе Голованову: «Чувствую — «Разина» мне не снимать. Даже если и запустят, то будет это моя последняя работа с Шукшиным. Или поссорят, или заменят административным приказом». В это время приехал Шукшин для очередных переговоров по разинским делам. Был разгар лета и тополиного пуха. Москва пустынна. Лида — в поездке, дома с ребятишками оставался её отец. Несколько вечеров мы с Макарычем провели в беседах без суеты. Он был настроен настороженно, но не взвинченно, как это было на Дону. При первой же встрече я выложил ему свои намерения разойтись без боли. Выслушав меня в тот «выверительный период» (очень верное выражение), он, поиграв желваками, заходил по кухне, глаза стали влажными: «Еще бить не начали, а ты уже согнулся?! Я тебе какие поводы дал к предательству? Говорят!.. Лида говорит —баба же она!.. Не видишь — идет игра?! «Разина» оттягивают, чтобы опять спустить все дело в песок. Да никому он не нужен, «Разин» этот, а с ним и молчаливый русский люд... Смотри, твой любимый Ростислав Юренев, что пишет в закрытой рецензии! Все против — Юткевич, Блейман, даже поэт Цыбин хлещет без пауз». Далее он нарисовал тактическую

перспективу: «С «Разиным» все будет не просто, скорее всего, не дадут начинать под всякими уловками. Чувствую, что и Сергей Федорович не станет драться за меня; хоть бы не вредил. Понял я, братец, надо хитрить. Итальянцы, вот видишь, объявились с сериалом о Достоевском — роль на полжизни. Договорятся, загонят — куда денешься! — Летом 1974 г. к Шукшину обратились итальянские кинематографисты с предложением стать одним из сценаристов и исполнить роль Ф. М. Достоевского в многосерийном фильме. — Вот она свобода!.. Не только тебе яму роют... А против тебя мне льют даже твои знакомые в Питере. Оператор Мезенцев уж так меня от тебя отпугивал! И Лиде в уши вкладывают и дальше будут... Давай с тобой будем вести двойную игру — на людях будем грызться, особенно при администрации... Я буду говорить о замене оператора... Ты поливай меня... Больше узнаем, на каком мы свете, изредка сойдемся на кухне. Сейчас выйдет приказ, локальная группа начнет работать. Ты включен в неё вместе с Новодережкиным. А там, ближе к делу, будем думать как действовать. Вот, брат, русский дух». Поведал тогда же о своих впечатлениях по поводу съемки народных, трудно собираемых, артистов. «Как представляю себе их всех вместе, облаченных в одежды разинских есаулов, — почти все разьевшиися... Ну, не верю ни одному слову Юры Никулина, одетого в солдата и говорящего из траншеи... Ну, убей, не верю. А где добыть свежие силы? Опять актерский отдел примется назначать мало снимаемых артистов из своей картотеки».

В своих воспоминаниях Бурков пишет ещё и о том, что Шукшин якобы очень болезненно переживал ярлык «деревенщик», страшно возмущался, когда его так называли... Если и обижался, то в первые послеинститутские годы, которые впоследствии заново оценивал, вспоминая прожитую жизнь. Но в дни, когда он был на съемках в Клетской, «деревенщик» ему уже льстило, он был зрелый, а обижали его другие ярлыки: когда он заговаривал о Есенине, Михаиле Воронцове, Победоносцеве, Столыпине, Лескове, об угнетении русских, то его клеймили националистом, славянофилом, антисемитом. «Только космополитом ни разу не окрестили», — успокаивал себя Шукшин. Сколько о том получал записок из зала, живых вопросов на встречах! Кто только не поносил его в любом застолье в Москве! А венцом подобных нападок была появившаяся вскоре после смерти Шукшина за подписью Фридриха Горенштейна (одного

из соавторов Андрея Тарковского, который некогда был сокурсником Василия Макаровича) публикация «Алтайский воспитанник московской интеллигенции. (Вместо некролога)». Настроения, выраженные в этом пасквиле «Вместо некролога», сопровождали последние годы Шукшина, а перед смертью, можно смело утверждать, захлестывали. Вот несколько показательных отрывков из упомянутого «Вместо некролога», лживые инвективы которых порядочным людям забывать нельзя:

*«Что же представлял из себя этот рано усопший идол? В нем худшие черты алтайского провинциала, привезенные с собой и сохраненные, сочетались с худшими чертами московского интеллигента, которым он был обучен своими приемными отцами. Кстати, среди приемных отцов были и порядочные, но слепые люди, не понимающие, что учить добру злодея — только портить его. В нем было природное бескультурье и ненависть к культуре вообще, мужичья, сибирская хитрость Распутина, патологическая ненависть провинциала ко всему на себя не похожому, что закономерно вело его к предельному, даже перед лицом массовости явления, необычному юдофобству. От своих же приемных отцов он обучился извращенному эгоизму интеллигента, лицемерию и фразе, способности искренне лгать о вещах ему незнакомых, понятиям о комплексах, под которыми часто скрывается обычная житейская пакостность. Обучился он и бойкости пера, хоть бойкость эта и была всегда легковесна. Но собственно тяжесть литературной мысли, литературного образа и читательский нелегкий труд, связанный с этим, уже давно были не по душе интеллигенту, привыкшему к кино и телевизору. А обывателю, воспитанному на трамвайно-троллейбусной литературе типа «Сержант милиции», читательская веселая праздность всегда была по душе. К тому же умение интеллигента подменять понятия пришлось кстати. Так самонеуважение в свое время было подменено совестью по отношению к народу. Ныне искренняя ненависть алтайца к своим отцам в мозгу мазохиста преобразилась в искренность вообще, превратившись в ненавистного ему «очкарика». И он писал, и ставил, и играл так много, что к концу своему даже надел очки.*

*На похоронах этого человека с шипящей фамилией, которую весьма удобно произносить сквозь зубы, играя по-кабацки желваками, московский интеллигент, который Анну Ахматову, не говоря уже о Цветаевой и Мандельштаме, оплакал чересчур академично, на этих похоронах интеллигент уронил еще одну каплю на свою изрядно засаленную визитку. Своим почетом к мизантропу интеллигент одобрил тех, кто жаждал давно националистического шабаша, но сомневался — не потеряет ли он после этого право именоваться культурной личностью.*

*Те, кто вырывали с корнем и принесли на похороны березку, знали, что делали, но ведают ли, что творят те, кто подпирает эту березку своим узким плечом.*

*Не символ ли злобных темных бунтов, березовую дубину, которой в пьяных мечтах крушил спинные хребты и головы приемным отцам алтаец, ни этот ли символ несли они. Впрочем, террор низов сейчас принимает иной характер, более упорядоченный, официальный, и поскольку береза дерево распространенное и символичное, его вполне можно использовать как подпорки для колючей проволоки под током высокого напряжения.*

*Но московский интеллигент, а это квинтэссенция современного интеллигента вообще, московский интеллигент неисправим, и подтвердил это старик, прошедший за подпорками отечественных деревьев и отечественной проволоки много лет, а до этого читавший много философов и прочих гениев человечества — вообще известный как эрудит. «Это гений равный Чехову», — сказал он о бойком перышке (фельетонном) алтайца, который своими сочинениями заполнил все журналы, газеты, издательства. Разве что программные прокламации его не печатали. Но требовать публикацию данного жанра — значит предъявлять серьезные претензии к свободе печати.*

*И, когда топча рядом расположенные могилы, в которых лежали ничем не примечательные академики, генералы и даже отцы московской интеллигенции, приютившие некогда непутевого алтайца, когда, топча эти могилы, толпа спустила своего пророка в недра привилегированного кладбища, тот, у кого хватило ума стоять в момент этого шабаша в стороне, мог сказать, глядя на все это: «Так нищие духом проводили в последний путь своего беспутного пророка»».*

Вот такой человеконенавистнический опус, полный голословных обвинений. Подобного надругательства над только что усопшим не допускалось даже в первобытном обществе. Чем на него мог бы ответить нормальный человек? Пожалуй, лучше всего это сделал сам Шукшин за 39 дней до смерти, 21 августа 1974 года в авторской аннотации к сборнику своих рассказов и повестей (который выпустило в 1975 году в виде двухтомника издательство «Молодая гвардия») он написал:

*«Если бы можно и нужно было поделить все собранное здесь тематически, то сборник более или менее четко разделится бы на две части:*

*1. Деревенские люди у себя дома, в деревне.*

*2. Деревенские люди, уехавшие из деревни (то ли на жительство в город, то ли в отпуск к родным, то ли в гости — в город же). При таком построении сборника, мне кажется, он даст больше возможности для исследования всего огромного процесса миграции сельского населения, для всестороннего изучения современного крестьянства.*

*Я никак «не разлюбил» сельского человека, будь он у себя дома или уехал в город, но всей силой души охота предостеречь его и напутствовать, если он поехал или собрался ехать: не теряй свои нравственные ценности, где бы ты ни оказался, не принимай суетливость и ловкость некоторых*

*городских жителей за культурность, за более умный способ жизни — он, может быть, и дает выгоды, но он бессовестный. Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту... Мы из всех исторических катастроф вынесли и сохранили в чистоте великий русский язык, он передан нам нашими дедами и отцами — стоит ли отдавать его за некий трескучий, так называемый «городской язык», коим владеют все те же ловкие люди, что и жить как будто умеют, и насквозь фальшивы. Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наши страдания — не отдавай всего этого за понюх табаку... Мы умели жить. Помни это. Будь человеком».*

Последние месяцы жизни Шукшин нервничал. Торопился давать интервью, после каждого уговаривал себя — последнее. Чего-то внутренне боялся. На бегу успевал осмыслить накопленные сведения из добытых источников и архивов. «Что за беда навалилась на нас, русских? — мучился он. — Что происходит с нами сегодня? Я ищу героя нашего времени и, кажется, нащупал его; герой нашего времени — демагог. Не промахнуться тактически. Я достану его с помощью слова, а скорее — в кино».

Жизнь Макарыча ушла на постижение национального характера, и никакие премии и регалии не увели бы его с выбранного пути. Солнечным сентябрьским утром 1974 года мы ехали на такси по Бережковской набережной к Мосфильму. Свежепозолоченные купола Новодевичьего монастыря веселили взор. Весело было и на душе — «Разин» запущен в работу, везем хорошие вести из Госкино... Шукшин рассуждает: «Премии и ордена нынче не имеют значения, а вот Новодевичье кладбище, если снимем «Разина», пожалуй, завоюем», — и потер ладони, как согревают руки.

Держу под стеклом отрывок из письма Владимира Петровича Тыщенко, уважаемого филолога из Новосибирска, точно выразившего отношение к проблеме подмен и самой сути творчества Шукшина:

*«Попался мне тут Шукшин на немецком языке. Очень интересно читать на немецком, догадываться, как это звучало по-русски, а потом сверяться: «Пет хир фрай, херр нахбар?» (Здесь свободно, господин сосед?) — это из «Случая в ресторане», а у Шукшина вместо этого: — «Свободно, батя?» После конференции поговорил со студентами о Шукшине, как я его себе понимаю. Поразительно, как много людей, которые к нему тянутся честно и понимающе, и как много вокруг него злой зависти и непонимания. На разных уровнях. От шофера («Ну что Шукшин? Описал, какие мы*

*дураки — теперь весь мир потешается»), до тех, кого Вы отлично знаете по личному опыту. Хочется писать о нём, да созреет ли? Если раньше о нём писали мало и плохо, то теперь много, но тоже редко хорошо».*

## Записи по случаю

**Проходил** международный кинофестиваль (не записал сразу, в какой вольной стране он состоялся), и Шукшин с Федосеевой отбыли за рубеж. Среди других мероприятий там случилось и посещение квартиры слависта, преподающего русскую литературу. Во время традиционного застолья хозяин пригласил Макарыча в свою библиотеку и любезно предложил осмотреть, а если что заинтересует, отложить. Макарыч пробыл там остаток вечера, глаза разбегались от одних названий. Отобрал стопку. Никаких денег, конечно, с него не взяли, так что с десяток книг он унес с собой. «Возвращались, как и приехали, поездом. Несколько границ пересекли, в купе заглядывали стражи границ, а когда въехали в Польшу, меня охватила тревога, — рассказывал Макарыч. — Покрутился, покрутился в тамбуре (ночь была), собрал эмигрантскую пачку да и выбросил. А там были: «Красный террор» Мельгунова, Краснов, Ильин, Авторханов, конечно, Бунин. Вырвал только коротенький бунинский рассказ «Гимн» и спрятал в карман рубашки. В Бресте появились пограничники, а вслед за ними таможенники, весь вагон прошли махом, а в наше купе зашли и как начали шерстить, все исподнее белье перевероростили тщательнейшим образом. Явно ищут, зная, что есть. Я побелел, — вспоминал Макарыч, — и тут же возрадовался. Недовольные, покинули купе».

А не выброси он книги, стал бы навсегда невыездной. И попробуй догадайся, кто заложил: хозяин дома или кто из кинематографистов-путчиков?

Рассказ Бунина Макарыч от греха подальше отвез в Сибирь, куда потихоньку спроваживал подборки бумаг.

Больше жемчуга бунинской прозы любил Шукшин его боль за Россию; две книжки были у него в ходу — 9-й том Бунина, издания 1967-го и еще «Выбранные места...» Гоголя.

Увидев у меня коробку с фотокопиями кадров из фильмов Эйзенштейна, спросил: «Безоговорочно принимаешь фильмы классика? «Броненосец»? «Иван Грозный» или «Старое и новое»? «Божий луг»?

Я вылетел на защиту «Ивана Грозного»: «Первая-то серия — художество завидное». «Рассудочная пропаганда разрушения, дорого осуществленная», — утверждал он. Начинал переключать фотокадры «Старого и нового»: «Смотри, типажи отобраны. Одни мордвороты, один хлеще другого. И это все россияне?! Как же надо нас не любить, чтобы такие лица отбирать... А кулаки из «Бежина луга» — да разве кулаки такие были? Почитай Максимова, маклаки (перекупщики) только и были с такими рожищами, а кулаки имели лица христианские, они же труженики, у трудяг обычно лица добрые. Какое хозяйство без труда сколотишь? А Павлик Морозов — тоже типажик, отца продал, куда уж дальше... а ты смотри, похоже, как подрастет, на Олега Кошевого в «Молодую гвардию» Сергея Аполлинарьевича угодит».

Опять нелепая смерть: в дороге, за рулем умер Леня Быков, душа-человек, артист и режиссер, запомнившийся всем Максимом Перепелицей. После просмотра «Калины красной» на киностудии имени Довженко он подошел ко мне: «Передай Василию — на любой эпизод, только свистнет, приеду, все брошу. Хоть табуретку сыграть приеду. Как же он Егора Прокудина уценил!» — Леша говорил с волнением и радостью, ровно о собственной роли. Последнее время я не раз подумывал попроситься снять ему фильм.

С показами белорусского фильма «Альпийская баллада» нам с артистом Станиславом Любшиным пришлось много ездить по просторам Советского Союза (режиссер Борис Степанов тогда болел). Так мы угодили на праздник дружбы Белоруссии с Россией. В Минске сформировали поезд из 17 вагонов и заполнили его ансамблями, оркестрами, солистами, писателями, кинематографистами и руководством в особом вагоне. Первые выступления на Урале. Встречали хлебосольно, с лозунгами (запомнился плакат в городе Сухой Лог: «Сухоложане приветствуют посланцев Белоруссии».) В день у нас бывало по 5 встреч со зрителями и по 5 же банкетов. Выдержать такое не всем удавалось. Я, слава Богу, сидел всегда на окраине застолья и имел возможность избегать большинства тостов, видя, как наседали на известных артистов начальство и подвыпившие соотечественники. И везде была одна и та же комедия с автографами, с той поры я люто противился получать или оставлять их, считая эту странную традицию сродни писанию имен на стенах и камнях.

В 1965 году мы с художником Евгением Игнатьевым жарко и с верой трудились у режиссера Виктора Турова над фильмом по повести Павла Нилина «Через кладбище». Ругались с режиссером больше всего потому, что он рьяно старался на главную женскую роль утвердить свою жену, а она объективно не обладала должными актерскими данными, хотя внешне была привлекательна. Туров ссылался: «Александров, Ромм, Герасимов снимают своих жен, потому что лучше знают их возможности». Примеры обезоруживающие. Однако мы победили, хотя, как мне тогда казалось, картина не состоялась именно из-за того конфликта (в 1995 году фильм «Через кладбище» включен ЮНЕСКО в сотню лучших фильмов века о Второй мировой войне).

Позже я и Шукшину задавал вопрос: «Жену снимать будешь во всех фильмах?». Он отвечал: «Эх, милый, раз уж беда случилась — на актрисе женился. Не стану ее сам снимать, вон пригласит Ростокский, а там пошло — уехала в командировку на полгода и семья кувырком».

Тогда, к завершению съемок к нам в город Новогрудок — родина Адама Мицкевича — приехал автор сценария Павел Филиппович Нилин. Посмотрев съемки возле Мирского замка с участием Владимира Вячеславовича Белокурова, он оживился. Видно было, доволен и надеется, что получится интересный фильм. Перед отъездом пригласил меня зайти к нему. В конце теплой беседы подарил мне добротное издание повести «Через кладбище», а когда склонился, чтобы написать автограф, я петухом налетел и громко прокричал: «Не надо автографа, я их не собираю!». Павел Филиппович помолчал, не поднимая головы от книги. Я, помню, испугался, видя, как покраснела его щека. «Ну, держи без автографа», — безучастно сгладил он мое хамство. Павел Филиппович, как же я теперь винюсь перед вами! Понял же я свою вину много лет спустя. Тогда вы иронически улыбнулись мне вслед, а я надолго еще так и остался противником авторских надписей и потому нет их у меня от Володи Короткевича.

Когда стал работать с Шукшиным и увидел, как он часто и с видимым удовольствием подписывает свои книги, я посмеивался, пробовал его отговаривать. Он серьезно не воспринимал, отнекивался. Вскоре познакомил он меня с самым близким ему из живых писателей — Василием Ивановичем Беловым. И случилось — при нас в поезде Шукшин

подписывал книгу за книгой встретившимся гуманитариям.

Мы с Беловым не преминули вслух вышучивать его, сбивая с толку. Он вышел в тамбур и там продолжал демонстративно подписывать книги и раздавать их. Впоследствии, зная мое неприятие автографов, порою подчеркнуто напоминал: «А я тебе все же подписал свежую книжицу». Через годы после его смерти я заново просмотрел все книги, подписанные им, и слова в автографах оказались провидческими. Теперь горько сожалею о былом неоправданном своем упрямстве и прошу Белова написать что-нибудь на его новой книге. Он посмеивается, как когда-то в поезде, и не торопится, но на подарочном издании «Бухтин вологодских» написал: «Не унывай, Толя! Оводы, как ни стараются, в болото не унесут. 1 ноября 1988 год — Москва».

Великий Устюг, 1972 год. Ходим по набережной Северной Двины, краевед рассказывает: «Две реки, Сухона и Юг, слились в одну, «сдвинулись», произошла новая река — Двина Северная». Город произвел впечатление такое же, как и Соловецкий остров, на который вскоре пришлось высадиться, — покинутая зона лагерей. В городе существует промысел, чернь по серебру, предметы которого пользуются большим спросом за рубежом. Раньше были еще и перегородчатая эмаль, и мороз по жести, секреты которых напрочь утеряны. Шукшин тогда пошутил: «Мороз по коже секрета не теряет».

Вернулся с Енисея — ошеломила телеграмма: умер Владимир Короткевич. Клянусь себя — прособирался свидетельствовать живьем. Вот его последнее письмо без купюр: 24 апреля 74 г.

*Дорогой Телятина, дорогой мой Мухоед III! Пишу тебе всего несколько слов: ты ведь знаешь, мы с годами все меньше склонны писать друг другу, хотя думаем друг о друге, пожалуй, чаще, чем прежде.*

*Но теперь просто невозможно не черкнуть тебе пары слов. Смотрел недавно «Калину красную». Ну и молодцы, ну и сукины же вы сыны с Василием Макаровичем! Несмотря на то, что я человек совсем другого типа, я может быть, как никто другой, понимаю, что вот именно это и есть то, что нужно: простота — и ой какая непростота, и любовь, и злоба, и, что главное всего, это здорово ткнет людей на очень важное и многих, наверное, заставит оглянуться. И покраснеть от стыда, что самое главное — в дерьме и позорном пренебрежении.*

*Трудно вам, небось, досталось. Видать, кусками летело, это кое-где заметно.*

*Но и того, что осталось, хватит за глаза.*

*Василий обмолвился там фразой, которая для меня прозвучала, как имеющая*

*второе, более глубокое дно.*

*«Мужиков в России много». Когда это произнесено, то звучит не только как хамское презрение подонка, но и как большая надежда.*

*Действительно, пока мужиков в России (да и не только в России, а в Белоруссии и везде) много — не все еще потеряно, и все совсем еще не так плохо. Таких, как он (хотя с ним, наверное, и трудно работать), таких, как ты, дорогой друг.*

*Вот так. Ходят слухи, что вам разрешили снимать «Волю». Если это так, если я не сдохну и если никто не будет против — я бы с удовольствием приехал к вам на пару дней и даже мог бы, если появится в этом такая нужда, сыграть какую-нибудь бессловесную роль из окружения атамана с надрывным и слезным пением над ковшом вина какого-либо «горемышного ежа» или «Коси». Ты знаешь, я это умею. Суть, впрочем, не в этом, а в том, что люблю видеть тебя на работе, люблю атмосферу, которая при этом складывается и хочу тебя видеть, а ты, черт лозатый, не приезжаешь в Минск, а если и приезжаешь, то околачиваешься дьявол его знает где, а ко мне ни черта не заходишь. Я был недавно в Москве (выходят по-русски «Колосья под серпом твоим»), даже выпивши гонял к тебе на такси, да разве тебя застанешь?*

*У меня дела неважные. Зарезали новый сценарий «Рассказы из каталажки». Но зато выходит книга. И еще Витебский театр взял к тысячелетию города пьесу «Колокола Витебска» (ст), и репетиции идут полным ходом.*

*Когда найдешь время — черкни мне пару слов о себе. Обнимаю.*

*Твой Владимир.*

*Мой новый адрес (я обменял большую квартиру возле Купаловского театра, так что останавливайся у меня): Минск, 220030, ул. К. Маркса, 36, кв. 24, мне».*

Десять лет я работал на «Беларусьфильме», много дальних углов Белоруссии повидал, благодаря Короткевичу. С ним сработали два фильма, а сколько замыслили — и не перечесть. Короткевич был из того ряда одаренных личностей, которые не успевают при жизни реализовать все свои творческие возможности; он выше оставшихся после него трудов.

Специализировался он после окончания Киевского университета по славянским языкам, имел редкую памятьливость, в поездках поражал познаниями в любой сфере людского бытия; всякую траву мог назвать и по-латыни, и по-народному, и о пользе, и местах произрастания поведать. Какой же он был патриот своей земли и языка!

Как весело было с ним бражничать, сколько же в тех застольях погибло оброненных шуток, поведано случаев — никто не записывал. Вот только те, что осели в памяти. Как-то мы допоздна засиделись в моем обиталище

с балконом. Володя в любом состоянии собирался домой: «Мама беспокоится». Долго мы ждали транспорт. Вдруг подъехал «Икарус», двоянный, с «гармошкой» — в два салона. Володя стоял, опустив голову, а увидев автобус, промолвил со вздохом: «Ой, одинокая гармонь приехала, слава Богу», — и впрыгнул внутрь.

Короткевич никогда не трогал салфетки накрахмаленные, холмиками стоящие в ресторанах, особенно картинно — в «Беловежской пуще». На вопрос «почему» отвечал: «Не начальство же их стирает, а старухи за копейки. Обойдемся», — и за много лет ни разу не отступил от своего правила.

В последнюю поездку в подземном переходе Минска я увидел плакат, извещавший о подписке на 8-томное собрание сочинений Короткевича. Как же все переворачивается, а ведь сколько он в родной столице терпел неприятя!

Сколько же каламбуров, былей, им поведанных, не попало в его сочинения, лишь однажды повеселив сотрапезников! Память удержала вот эту пародию простенькую:

Ледоход, ледоход,  
Побежал к реке народ,  
И плывут по речке льдинки —  
Четвертинки, половинки,  
Битые и целые,  
Пустые и полные.  
А на самой большой (льдинке)  
Литр стоит по серединке.

Наделенный природой артистизмом, он доигрывал слова жестами своих долгих рук и ужимками. «Это же сценарий короткометражного фильма», — говорили ему. «Кто знает, что есть сценарий. Вот принес я на студию «Христос приземлился в Гродно», прочли и говорят мне: «Вам нужен доработчик — профессионал-сценарист». «Как он должен меня дорабатывать?» - спросил я студийных. Долго меня вразумляли — словоблудили. Тогда я поставил редакторам условие: если ваш доработчик определит с какой стороны корова наелась, а с какой напилась — сельским делом руководить пригоден, и пусть пишет свой сценарий, а моему — валяться».

Ершистый, неудобный человек, Короткевич гонителей имел не мало,

был прямодушен, ни в чем не дипломатничал. В бывшем архиерейском подворье открыли дом искусств. Володя один из первых окрестил его — «Мутное веко»; распорядитель не пускал его в зал, а название в те годы так и закрепилось за заведением.

Появившись в Минске, я зашел к нему с вокзала. Он сидит дома один, мрачный.

— Ты с чего горюешь? — спрашиваю.

— Ну, братец, смотри, как тут не загоревать! — на столе лежат две квитанции из ВААП: одна — на 8 инвалютных рублей за книгу, изданную в Чехословакии, другая — на 11 рублей за «Христа, приземлившегося в Гродно», из Испании.

— Ну, Телятина, разве ж так можно? Что они себе думают? Лучше бы уж совсем не платили.

Не знавал я в жизни человека, любившего свой народ искреннее Владимира Короткевича. В его устах батьковщина (родина, по-белорусски) звучала как-то особенно напевно. Мураши по спине, бывало, забегают, когда начнет он о прошлом Белой Руси говорить. От него я услышал впервые и белорусскую пословицу — «Бала (беда, по-белорусски) только рака красит», которую ставил он эпиграфом к истории белорусского народа.

Шукшин, прочитав сценарий Короткевича «Христос приземлился в Гродно», ругал всех и меня, что по такому материалу фильм заморочили. А после писем Короткевича ждал несправедного знакомства. Но из-за мирской суеты не встретились Владимир с Василием. «Целый день кружишься в делах, а вечером оглянешься, — сокрушался Макарыч, — вроде бы ничего не случилось, можно было и не бегать. Пишу, в основном, в командировках. Нигде нет столько суеты, как в Москве. Сколько людей, с которыми надо бы общаться, — не удается».

В разговоре, случившемся в Большеве, иронизируя над судьбой Разина в России, оппонент Шукшина ссылался на маркиза де Кюстина. На Кюстина ссылались и в другом споре. Шукшин не защищался, слушал. Разговор, однако, запал, и как-то он вернулся к нему: «Почему Кюстин, Олеарий, кто там еще, Русь, с дороги взглянувши, мерзавил? И никто не вспомнит немецкого профессора Шубарта, написавшего, между прочим, в начале века: «Англичанин хочет видеть мир как фабрику, француз —

как салон, немец — как казарму, русский — как церковь. Англичанин хочет заработать на людях, француз хочет им импонировать, немец — ими командовать, и только русский — не хочет ничего. Он не хочет делать ближнего своего средством. Это есть ядро русской мысли о братстве и это есть Евангелие Будущего!». И вот основное ядро жадных на работу тружеников назвали кулаками и истребили в первые годы советской власти. Уцелевшие затаились, быдло верховодит, и по нему судят русский народ».

Среди тех, о которых слова профессора Шубарта, Василий Макарович числил Алексея Ванина и Василия Ермилова. Первое время, когда мы приступили к работе, меня удивляло, а порой озадачивало многое во взаимоотношениях Шукшина с Ваниным и Ермиловым.

Василий Ермилов — с ним Макарыч служил на флоте — остался на сверхсрочную; он часто навещал Шукшина в ростокинском общежитии. Детдомовец. Слесарь высшей квалификации; впоследствии и жилье себе добыл в Москве, в Мазутном проезде, рядом с улицей Бочкова, где жил Шукшин. Он появлялся в доме Шукшина, когда вздумается, и никогда не получал окорота. Макарыч терпел его пьяным и трезвым, чувствовалось — уважал. Ермилов по праву старшего поучал Шукшина, житейски советовал, о чем писать, как член партии со стажем. Выговорившись, утомившись от жестикуляции и правды-матки, Ермилов исчезал. «Вот судьба! — защищал приятеля Макарыч. — Беспризорник, никого из роду-племени не знает. Откуда он? А посмотри, какой темперамент, как памятливы, а руки какие — умелец, смотри, какой ножище сделал, а как скопировал портрет Лопухиной!..

Явно родители были крепкой кости! Кто они? Да попробуй он учиться, живописец случился бы не середняк». Чтобы его поддержать, Макарыч заказал написать с выгоревших фотографий деда и бабушку. «Мама считает, похожи, а это вернее, чем критики похвалят. Так душу щемит, когда вгляжусь в него!» — говорил Шукшин.

Алексей Ванин, успевший получить ранение в Отечественной войне, близкий земляк из Ребрихинского района Алтайского края. Был некогда чемпионом по вольной борьбе. Отыграл главную роль в фильме «Чемпион», когда они опознались в коридорах Студии им. Горького. Шукшин занял Ванина в эпизоде своего фильма, одного, потом другого. Не

терялись в житейских буднях. Когда я спрашивал: «Почему ты снимаешь Лешу Ванина?» — он даже сердился. Потом, когда наши взаимоотношения стали короче, при отборе исполнителей по «Калине красной» он без проб брал Ванина на роль брата Любы. Макарыч рассуждал: «Леша никогда не продаст и не подведет. Чего же больше?». На возражение: «Роль сложная. Ванин не обучался в театральном вузе», — Шукшин едва сдерживался: «Он искренний, а остальное мое дело». Вот случай. Алексей Захарович в ту пору выглядел богатырски и молодо и всего более желал быть на крупном плане. Ко мне обращался не однажды: «Снимай меня крупнее». Макарыч чувствует, о чем речь, посмеивается. Снимаем Ванина крупно, прошли репетиции. И вот команда: «Мотор!». Пока снимается доска с номером кадра, Алексей успевает причесаться, наблюдая себя в стекле объектива. И начинает говорить текст. Шукшин останавливает съемку и мне на ухо говорит: «Если он снова причешется, я его взлохмачу в кадре, а ты не выключай камеру, пусть сразу играет». Торопливо проговаривает: «Мотор!». Леша снова успел причесаться, а Макарыч пятерней взъерошил ему шевелюру и ревет: «Играй, пленки мало!» Леша произносит текст... Снято.

Ванина Шукшин опекал, как брата родного, ценил его прямодушие и конкретность. Сидим у телевизора, показывают съемки эпопеи «Освобождение». По заснеженному полю движутся танки, за каждым бегут кучки солдат. Леша в тишине убедительно заговорил: «Да разве на фронте за танком бегал кто, кроме салага? Да мы от них подальше убегали. В танк идет прицельный огонь; попади снаряд, да свой боевой запас — так все разом взорвется! Сам видел, как летали по небу гусеницы и ствол с башней вертелись. А грохот — в землю вгрызаешься! Ладно, если воронка попадет, а — на голой земле застанет?! За танком много не набегаешь!»

Или еще случай. Стоим с Лешей Ваниным под часами на улице Горького (Тверской). Машин на проезжей части почти нет, а людей на тротуаре густо. Неожиданно проезжает сверкающий ЗИЛ и мы видим рядом с шофером Л. И. Брежнева. Леша взревел и даже присел: «Брежнев проехал! Брежнев проехал!». Прохожие стали останавливаться, и тут же к Леше подступил мальчик, в темной гражданской одежде, с лицом публициста Щекочихина, и твердо осадил: «Перестаньте людей беспокоить!». Леша

же весело убеждал блюстителя: «Разве вы не видели, Брежнев проехал!». Тот показал красное удостоверение, но Леша не унимался: «Разве вы не видели Леонида Ильича?». Вокруг копился народ. Парень рычащим шепотом просил Лешу замолчать. Я утянул Ванина в переулок. Охранитель наблюдал за нами. Потом Леша сожалел: «Будь у меня красная книжечка, заманил бы его в переулок, а там взял головку под мышку и вырубил. Пусть бы полежал. Я же «языка» брал крепче этого бездельника».

Нет, Леша, жизнь течет по-старому. Посмотрел я днями, с какой ненавистью передернулось лицо «министра телевидения», Егора Яковлева, устроившего конкурс программе «Время», когда журналистка сказала: «Чтобы передача ожила, необходимо помнить о задушевности русских». Нам или не жить, или уходить в леса.

Говорили с Шукшиным о снах. Мне издавна запомнились лесистые долины с кучами соломенных крыш, места глухие, их я никогда не видел наяву, но помню, уже проснувшись, — владетельную радость от пребывания в тех местах. Макарычу тоже во сне являлись жилища и лица, которых он в жизни не видывал. Некоторые сны он записал.

В первый год после смерти Макарыча я часто видел его во сне: то в белой рубахе он пытается выпрыгнуть из гостиницы, то в гриме Степана Разина идет по ГУМу. И радовался снам, но больше мучился ими.

А в то время на «Мосфильме» в съемочной группе «Слово для защиты» работала помощница режиссера Лена Судакова. Несколько раз подойдя к камере, она молитвенно говорила мне одно и то же: «У вас все будет хорошо. Зайдите в церковь, поставьте свечку». Мы были мало знакомы, я думал себе: «Ну по какому праву она направляет меня?». Вслух помалкивал. Шло время, но Лена, встречаясь мне в коридорах студии или на улице, все спрашивала, был ли я в церкви. Я уклонялся и свирепел. Неожиданно Лена умерла. Увидев в очередной раз мучительный лик Макарыча во сне, я зашел в Филипповскую церковь в Аксаковском переулке и поставил свечку за упокой души своего отца, Макарыча и Константина Степановича Мельникова, и сны прекратились. Верь, не верь, а так было. К чему я о снах?

Когда отданная на перепечатку моя писанина вернулась ко мне, то в папке с рукописью обнаружил я вот это письмо машинистки (привожу его без изменения):

«Уважаемый Анатолий (простите, не знаю Вашего отчества), еще прошу прощения за качество выполненной работы: машинка моя на ладан дышит, да и спешки я не люблю, так что уж не обессудьте, но когда я поставила последнюю точку в Вашей рукописи, я решила: расскажу свой сон. Было это в 1975 году.

Я, молодая мама трех детишек-погодков, Шукшина видела только в «Калине красной», ничего из его рассказов не читала, и о нём тоже. Знала только, что он умер.

Приснилось мне, что еду я в длинном составе, каком-то скучном, с вагонами казенно-зелёного цвета... Я как будто и в вагоне, и смотрю на состав со стороны... Так часто бывает в снах. Едем по тайге. Сначала, вроде настоящие деревья, высокие мрачные ели, а потом вижу: они просто выпилены из фанеры и раскрашены — декорация.

Потом — утро. Я в избе. Чистый пол позолочен лучами солнца, льющемся из окна. Ощущение покоя и радости после такой мрачной поездки.

Вижу, Василий Макарович стоит, одну ногу поставил на табуретку, сапог чистит. Посмотрел на меня, улыбнулся. Лицо доброе такое, просветленное. Я удивилась и говорю:

— Василий Макарович, как же так, говорят, вы умерли?

Он хитро подмигнул и отвечает:

— Это я сам такой слух распустил, а то пристают все, работать мешают. Вот сюда приехал. Здесь не найдут. Только ты никому не рассказывай. Тогда я спрашиваю:

— А почему, скажите, вся тайга на фанере нарисована, как декорация?

— Так оно и есть, — говорит. — Вы все, и я раньше, в декорациях жили. Вся эта жизнь — декорация. Только, упаси тебя Бог, по другую сторону этой декорации заглянуть — сердце лопнет. Вот такой сон».

А может, еще пересекутся наши судьбы и продолжим, если не работу с Василием Макаровичем, то хотя бы общение...