

Одна из самых загадочных профессий века.

В прошлые времена художник творил в одиночку. Музыкант играл на скрипке, писатель изводил бумагу, живописец — краски, скульптор имел дело с глиной, актер являл публике свое лицо, даром что слова произносил чужие. На театральной сцене властвовали актер и автор, без посредников. Где-то в историях театра упоминается "первый актер" — лицо, ответственное за грамотную разводу мизансцен, чтобы артисты не стукались лбами. И так продолжалось вплоть до конца прошлого века, то есть целых две тысячи лет с античных времен, и лишь накануне XX столетия театральный мир впервые узнал слово "режиссер" — от латинского "rego": "управлять". Родились люди, подчинившие своей фантазии и воле некогда убогие подмостки и все, что на них происходило. Люди, само занятие которых было неведомо никому. Творческие личности, выражавшие себя посредством других.

Так, надо понимать, распорядилась история.

Не то ли и в науке? Когда-то Исаак Ньютон в одиночку разобрался, отчего падает яблоко, открыл закон всемирного тяготения. Эдисон — в одиночку — подарил человечеству электрический свет, Менделеев — периодическую таблицу, Эйнштейн — теорию относительности.

Ныне великие открытия стали делом коллективов, фирм, конгломератов, и гениальную одиночку выступает одновременно, как ученый и менеджер, организующий порою тысячные массы людей, как это делали — у них Опенгеймер, у нас Курчатов.

Ученый-организатор, художник-предприниматель — это уже наше время, наш двадцатый век.

И кинематограф — это тоже наш двадцатый век. Детские технические прогресса и массовой культуры, также неведомой прошлого.

И уж если театр призвал под свои своды художника-организатора, то кинематографу сам Бог велел поручить себя единоличному руководству "директора" (так это пишется у них), режиссера-постановщика по-нашему.

И тот — из пленки и декораций, из солнечного или хмурого неба, из сюжетов, придуманных писателем, из слов и музыки, из игры актеров, их глаз и лиц, из нервов, воли, переживаний десятков людей, связанных с ним свою судьбу, наконец из собственной жизни — творит свое произведение для экрана, и оно по общему уговору принадлежит только ему или прежде всего ему.

Все, о чем я напишу дальше, связано с этим небывалым прежде, диковинным, нормальным, искажающим, в чем я уверен, нормальную человеческую природу и психику.

В театре все более-менее ясно: что же такое режиссер в кино, какими талантами он должен обладать для достижения успеха, не скажет в точности ни один человек. Крылатая фраза зловещего Эйнштейна: режиссером может быть каждый, но не доказал обратного, — не лишена прямого, даже не иронического смысла. Он, режиссер, может не обладать качествами художника, то



Режиссер и сценарист — отдельная тема, неисчерпаемая. Вообще говоря, писать сценарии — занятие не для честолюбивых лю-



дей. Фильм создан режиссером, его именем и помечен, ему принадлежит, будь это хоть "Гамлет" Шекспира — здесь он "Гамлет" Козинцева, спорить с этим неслезно. Тем не менее, глядишь, преуспел в режиссерском деле, сделал хорошую картину, и не одну, потому что сумел подобрать и объединить вокруг себя талантливых людей, взять от каждого все, что тот умеет. Другой, напротив, обливается слезами над вымыслом, и в душе вибрирует эта самая струна, а результат ничтожный — не хватило воли. Редко, когда сочетаются то и другое.

Умен он или, скажем так, не очень? Образован ли энциклопедически или вовсе невежествен? Много ли прочел в своей жизни — или, как говорят, одну книжку, ту, что собрался экранизировать, да и ту не до конца. Возможно и такое. И, как ни странно, это не имеет решающего значения. Образованность похвальна. Но ведь и невежда, как он ни темен, а порою превосходит умницу-киногоя в художественном результате — вот где загадка.

А не встречался ли вам и такой феномен: умный человек, обо всем судит здраво, все понимает — и вдруг как подменили. Только что он здраво рассуждал, а тут — начал снимать... да полно, он ли это, такую вдруг по-нес ахинею! Он, он, тот самый. Вот такая диковина: наполовину умен, наполовину глуп. Глуп именно на ту половину, которая отвечает за творчество. Бывает, не удивляйтесь... Бывает, кстати, и наоборот.

Не удивляйтесь, если он, мягко говоря, неадекватен в оценке собственных возможностей и заслуг. Встречали ли вы самозванца-одиночку стихотворца? Или, к примеру, артиста? Или драматурга, наконец? А ведь никто из них не выкладывает так, как он, режиссер, на съемке любого, пусть даже самого проходного фильма. Никто другой не руководит такой массой людей, когда тридцать, сорок человек смотрят тебе в рот ежeminутно. Ты царь и бог на съемочной площадке. Тебе вдруг понадобилась какая-нибудь лошадь в кадр, и пожилые семейные люди мчатся сляма голову на конный завод! В последний момент ты передумал — и никто тебя не упрекает: ты в своем праве, ты — режиссер.

Не удивляйтесь, если он приспосабливает себе, черт подпал, чужие заслуги, в частности ваши. Это тоже особенность профессии. Я, признаюсь, не часто встречал режиссеров, которые делились бы своим успехом с автором сценария: чаще слышал, что сценарий был приличным, "ничего" или "так себе", а то и вовсе отсутствовал — так, разрозненные листочки, все приходилось самому, на ходу, как уверял один мой старый приятель, которому посчастливилось снять популярнейшую картину по сценарию, кстати сказать, двух хороших авторов. Он говорит, что сценарий на 70 процентов (цифра его) написан самими. И он, конечно, привирает. Но привирает, а бы сказал, добросовестно, потому что сам в это верит. Столько сил отдаю картине, столько раз пропущенные через себя, повторы мысленно и вслух все ее тексты, до малейшей реплики, что в пору считать их своими. Юлий Яковлевич Райзман, помнится, к моменту съемок знал весь сценарий наизусть, до запятой; подкашивал реплики актерам, обычно не утруждающим себя заучиванием ролей, и как тут поделить, что принадлежит ему, а что сценаристу — все, все принадлежит ему, с этим он выходит на площадку, иначе не может... Впрочем, тот же Райзман никогда не позволял себе говорить о разрозненных листочках и 70 процентах. Но это уже вопрос воспитания.

Это, однако, признаемся себе, относится лишь к меньшей части действующей режиссуры — большая ее часть снимает все-таки "то, что написано", и хорошо еще, если делает это грамотно. В этом смысле авторское кино изрядно развратило режиссерскую братию, нынче самовыражаются уже со студенческой скамьи, не научившись азам профессии, таким, как мизансцена, сквозное действие, подтекст. Культура интерпретации резко упала, что из нас пишущих не стеснялись с этим повальным бедствием.

Я думаю, что и хорошие профессиональные режиссеры-мастера немало навредили себе из-за авторских амбиций. Деда даже не в том, что они стали писать сценарии сами или в крайнем случае в паре с кем-нибудь, но по собственным замыслам. В конце концов можно и написать не хуже других. Но сами

Анатолий ГРЕБНЕВ Режиссеры:

Из книги "Записки последнего сценариста"

В разное время в "ЭС" публиковались главы: "Моя коллекция поправок", "Актеры — родственные души", "К портрету Товстоногова", "Фильм, сочиненный на бумаге". Предлагаем вниманию читателей недавно законченную главу. В настоящее время книга завершена и ждет решения своей издательской судьбы.

Фильм создан режиссером, его именем и помечен, ему принадлежит, будь это хоть "Гамлет" Шекспира — здесь он "Гамлет" Козинцева, спорить с этим неслезно. Тем не менее, глядишь, преуспел в режиссерском деле, сделал хорошую картину, и не одну, потому что сумел подобрать и объединить вокруг себя талантливых людей, взять от каждого все, что тот умеет. Другой, напротив, обливается слезами над вымыслом, и в душе вибрирует эта самая струна, а результат ничтожный — не хватило воли. Редко, когда сочетаются то и другое.

Умен он или, скажем так, не очень? Образован ли энциклопедически или вовсе невежествен? Много ли прочел в своей жизни — или, как говорят, одну книжку, ту, что собрался экранизировать, да и ту не до конца. Возможно и такое. И, как ни странно, это не имеет решающего значения. Образованность похвальна. Но ведь и невежда, как он ни темен, а порою превосходит умницу-киногоя в художественном результате — вот где загадка.

А не встречался ли вам и такой феномен: умный человек, обо всем судит здраво, все понимает — и вдруг как подменили. Только что он здраво рассуждал, а тут — начал снимать... да полно, он ли это, такую вдруг по-нес ахинею! Он, он, тот самый. Вот такая диковина: наполовину умен, наполовину глуп. Глуп именно на ту половину, которая отвечает за творчество. Бывает, не удивляйтесь... Бывает, кстати, и наоборот.

Не удивляйтесь, если он, мягко говоря, неадекватен в оценке собственных возможностей и заслуг. Встречали ли вы самозванца-одиночку стихотворца? Или, к примеру, артиста? Или драматурга, наконец? А ведь никто из них не выкладывает так, как он, режиссер, на съемке любого, пусть даже самого проходного фильма. Никто другой не руководит такой массой людей, когда тридцать, сорок человек смотрят тебе в рот ежeminутно. Ты царь и бог на съемочной площадке. Тебе вдруг понадобилась какая-нибудь лошадь в кадр, и пожилые семейные люди мчатся сляма голову на конный завод! В последний момент ты передумал — и никто тебя не упрекает: ты в своем праве, ты — режиссер.

Не удивляйтесь, если он приспосабливает себе, черт подпал, чужие заслуги, в частности ваши. Это тоже особенность профессии. Я, признаюсь, не часто встречал режиссеров, которые делились бы своим успехом с автором сценария: чаще слышал, что сценарий был приличным, "ничего" или "так себе", а то и вовсе отсутствовал — так, разрозненные листочки, все приходилось самому, на ходу, как уверял один мой старый приятель, которому посчастливилось снять популярнейшую картину по сценарию, кстати сказать, двух хороших авторов. Он говорит, что сценарий на 70 процентов (цифра его) написан самими. И он, конечно, привирает. Но привирает, а бы сказал, добросовестно, потому что сам в это верит. Столько сил отдаю картине, столько раз пропущенные через себя, повторы мысленно и вслух все ее тексты, до малейшей реплики, что в пору считать их своими. Юлий Яковлевич Райзман, помнится, к моменту съемок знал весь сценарий наизусть, до запятой; подкашивал реплики актерам, обычно не утруждающим себя заучиванием ролей, и как тут поделить, что принадлежит ему, а что сценаристу — все, все принадлежит ему, с этим он выходит на площадку, иначе не может... Впрочем, тот же Райзман никогда не позволял себе говорить о разрозненных листочках и 70 процентах. Но это уже вопрос воспитания.

Это, однако, признаемся себе, относится лишь к меньшей части действующей режиссуры — большая ее часть снимает все-таки "то, что написано", и хорошо еще, если делает это грамотно. В этом смысле авторское кино изрядно развратило режиссерскую братию, нынче самовыражаются уже со студенческой скамьи, не научившись азам профессии, таким, как мизансцена, сквозное действие, подтекст. Культура интерпретации резко упала, что из нас пишущих не стеснялись с этим повальным бедствием.

Я думаю, что и хорошие профессиональные режиссеры-мастера немало навредили себе из-за авторских амбиций. Деда даже не в том, что они стали писать сценарии сами или в крайнем случае в паре с кем-нибудь, но по собственным замыслам. В конце концов можно и написать не хуже других. Но сами

замыслы оказались скудноваты, ограничены тем общезвестным, что знал и чувствовал пишущий, он же ставший. Эта капель-мастерская музыка редко когда приводит к открытиям, чаще воспроизводит пережитое — попробуй-ка это им объяснить!

В свою очередь, и братья-сценаристы потянулись к смежной профессии — режиссуре. Кого только не обуревала эта коварная мысль, — а не попробовать ли самому... Один мой коллега, снявший уже несколько фильмов по собственным сценариям, уверял меня, что дело это не такое сложное, как пытаться представить господу режиссеру. "Отчего им сложно? Оттого, что не знают, как снимать твой сценарий. Вот и мучаются бедняги, напускают туману, все им не так. А тут — сам написал, сам и ставишь. Кто лучше тебя знает, какой смысл ты вкладывал в эту сцену или в другую! Я вот снял картину за две недели!" И мне он советовал поступить таким же образом, чем возиться целый год с непонятливым режиссером.

Фильмы его, надо сказать, сделаны вполне грамотно, не хуже многих других. А теперь он уже и сам себе продюсер, как я узнал недавно. Поистине — не боги горшки обжигают.

Интересно, что нечто подобное я слышал когда-то от Володиной — человека, которого никак не заподозришь в самонадеянности. Помню — уж столько лет прошло с того дня — стою я на улице возле "Ленфильма", зима, морозный день, подвывает стальной автобус, вываливается съемочная группа — приехали, надо понимать, с "натуры", и тут мой Саша, Александр Моисеевич, в полушубке, румяный от мороза, да еще, судя по всему, от ста граммов, принятых где-нибудь по дороге. Возбужденный, счастливый. Он — режиссер. Снимает по собственному сценарию "Происшествие, которого никто не заметил". Ты себе представить не можешь, какое это удовольствие! И как это они ухитряются, — "они" то есть режиссеры, — превратить это все в муку! Тиражируют друг и себя, жрут валидол! Я вот только что снимал на съемной площадке — толпа вокруг, людям интересно: кино снимают! Что такое кино для этих людей? Развлечение, праздник! А мы тут, видишь ли, с постными лицами, трагедия на челе, кошмар, бессонница, как будто делаем атомную бомбу, а не искусство! И кстати, никаких уж таких особенных премудростей. Больше заниматься главным, меньше второстепенным!

"Происшествие..." Володина — картина совсем неплохая, в первой половине особенно. В конце он что-то перемудрил со своим же сценарием — взялся его переделывать, и напросно. С режиссурой же как раз все в порядке. Вот так было с Володиным. Хватило его, к счастью, ненадолго — увлечения проходят. Голем раньше такой же опытный, и также на "Ленфильме", проделал Шпалков. Тем тогда и кончилось. Все-таки каждый должен заниматься своим делом.

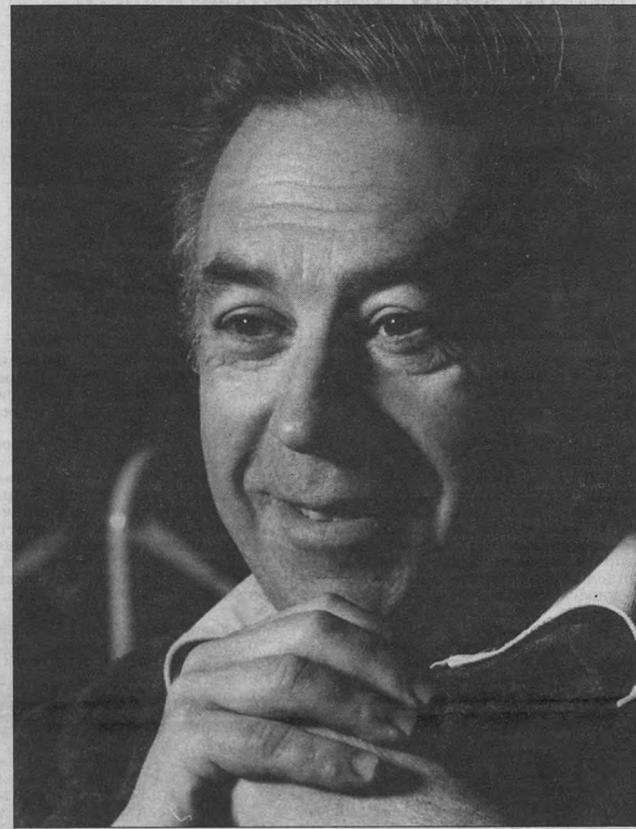
Был в моей жизни эпизод, когда я с наглядной ясностью понял, что режиссером мне никогда не стать. Правда, я и до этого не помышлял всерьез о режиссуре, зная за собой недостаток — отсутствие зрительной памяти, недостаток в данном случае решающий, но, как оказалось, не единственный. Дело было в Севастополе, году, если не ошибаюсь, в 73-м — снимали "Визит величественный", а в тот день как раз сцена, когда в Неаполь приходит с визитом наш военный корабль. Севастопольский порт был декорирован под неаполитанский, выставлен оркестр, почетный караул, все по протоколу.

Был в моей жизни эпизод, когда я с наглядной ясностью понял, что режиссером мне никогда не стать. Правда, я и до этого не помышлял всерьез о режиссуре, зная за собой недостаток — отсутствие зрительной памяти, недостаток в данном случае решающий, но, как оказалось, не единственный. Дело было в Севастополе, году, если не ошибаюсь, в 73-м — снимали "Визит величественный", а в тот день как раз сцена, когда в Неаполь приходит с визитом наш военный корабль. Севастопольский порт был декорирован под неаполитанский, выставлен оркестр, почетный караул, все по протоколу.

Но это — в жизни, в быту. Здесь он лепит свое изваяние — из нас из всех. Попался под руку и этот парнишка-морячок. Как он там? Откачали? Да уж, наверное...

Такое вот я получаю уроки. Деспотизм, вероятно, входит в эту профессию двадцатого века. Неблагодарность — тоже. Невежество — да, может быть. Вот, можно сказать, типовый случай. Молодой, но уже очень известный режиссер готовится к съемкам новой картины. Присмотрел артиста на главную роль. Они давно знакомы. Теперь подружился. Режиссер

характер-судьба



Звезд наших морячков, одетых итальянцами, в беретах с помпонами, проходил церемониальным маршем от стенки к борту крейсера, адмиралы встречались у трапа, отдавая друг другу честь, на самом крейсере выстроилась команда по большому сбору, вдоль верхней палубы. Был июльский день, жарило солнце, в небе ни облачка, под ногами раскаленный асфальт. Снялся дубль, второй, третий... На десятом или одиннадцатом — замешательство: один из наших морячков прямо из строя, на марше, падает в обморок. Теловой удар. Команда "стоп", носилки. Мы с режиссером нервничаем. Юлий Яковлевич возвращается под тент, специально для него поставленный, но под ним он, кажется, и не стоял во время съемки. Ждем. Смотрим на часы. Морячка уносят на носилках. Я не выдерживаю: "Юлий Яковлевич, может быть, хватит? Закончим съемку?" Юлий Яковлевич — невозмутимо: "Нет, ну зачем же. Сейчас его заменят. Еще парочку дублей на всякий случай".

Что там с этим морячком, как он там? Будь моя воля, давно бы всех отпустил. После второго дубля. Жалко ребят. Это потому, что я не режиссер. Ему жалко картину, кадр. Вот здесь медленно прошли, а там заторпили. А то, глядишь, еще брак пленки в каком-нибудь дубле. Снимем еще парочку.

При том, что в жизни, в быту, человек этот изысканно прост и мил с людьми, предупредительней, воспитан. Истинный джентльмен, спросите любую из женщин, женщины это чувствуют.

Но это — в жизни, в быту. Здесь он лепит свое изваяние — из нас из всех. Попался под руку и этот парнишка-морячок. Как он там? Откачали? Да уж, наверное...

Такое вот я получаю уроки. Деспотизм, вероятно, входит в эту профессию двадцатого века. Неблагодарность — тоже. Невежество — да, может быть. Вот, можно сказать, типовый случай. Молодой, но уже очень известный режиссер готовится к съемкам новой картины. Присмотрел артиста на главную роль. Они давно знакомы. Теперь подружился. Режиссер

обхаживает артиста, не отпускает от себя, готовит к роли, приглядывается, любит. Вечерами они говорят о будущей картине. И вдруг — облом: перестал звонить. А однажды в знаменитом мосфильмовском творческом буфете на третьем этаже артист, стоя в очереди, видит режиссера, как-то воровато мелькнувшего мимо — словно не заметил.

"И тут я все понял, — рассказывает артист, — Он меня поменял, не иначе". И не ошибся, увь. Режиссер бросил его, нашел другого.

Больше они не виделись, режиссер так и не объяснил, не позвонил. Годы спустя, уже после картины, столкнулись случайно, по-здоровались на ходу.

Таких историй множество. Это — поведал мне в свое время Станислав Любшин. Режиссера звали Андрей Тарковский, фильм был — "Андрей Рублев", главную роль сыграл Солоничкин.

В рассказе Любшина не было осуждения. Обида давно прошла, сменялись печальным пониманием. Жаль, конечно, что смалодушничал человек. Чувствовал, значит, свою вину, иначе зачем бы ему прятаться.

А впрочем, что за вина? Нашел другого. Он — режиссер. Другое в таких случаях не перемоняется, говорят напрямую или — чаще — делают это через ассистента. Обычно к этому моменту режиссер вообще теряет интерес к человеку, который вчера еще был ему нужен и нежно любим. Какая уж там дружба. У режиссера не бывает прочных свя-

зей и дружб, по крайней мере, в своем кругу, — заявляет один из видных наших мастеров среднего поколения. Друзья — на одну картину, ту, которую ты снимаешь. Вообще, продолжает он, творческим людям наскучивают одни и те же приятели. Взял все, что мог, отдал все, что мог, — и баста. Как с женщинами.

Это — в кино. В театре — сложнее. Люди годами вместе, трудятся бок-о-бок. Обиды не прощаются. Памятный многим разлад в Театре на Малой Бронной, закончившийся уходом Анатолия Эфроса, переходом его на Таганку и всеми последующими событиями, начался тогда, когда Эфрос, устав от одних и тех же — "своих" актеров, исчерпав их, а может быть, и себя с ними, начал приглашать других. В театре в те два-три сезона появились один за другим Гафт и Коренева, Любшин и Ульянов — обычно на определенные роли, как в антрепризе. Старый репертуарный театр ответил бурным и, как оказалось, разрушительным взрывом.

Это было на моих глазах, так случилось, можно хорошо... И опять — таки режиссера можно понять. А что он мог с собой поделать, если при живом Волкове — Отелло "увидел" друг друга Отелло — Гафта. Как тут устоять? Пожалеть Волкова?

Понятное дело, речь не о личных качествах того или другого человека, а о модели поведения, о характере, который соответствует профессии. Человек без характера не становится режиссером или, став им, не преуспевает. Без таланта — может. Без характера — нет.

А еще этот беззаботный марафон, эта сумасшедшая жажда успеха, готовность заплатить за него любую цену, эта безумная жизнь, не оставляющая места ни для чего другого.

Его мнительность, ревность, гений и злодейство, вполне совместные в данном случае, его дружбы, привязанности, обещания, неверность, одиночество — все отсюда.

Талант, перешедший в характер; характер, ставший судьбой, — это об Анатолии Эфросе, в точности.

Я однажды спросил его, зачем он так много работает. А работал он в те годы, как бешеный: днем репетиции в одном театре, вечером в другом, да плюс еще съемки в Останкино, да еще и сценарий, книга, как так можно жить!

Он сказал: — Знаешь, это для меня как наркотик. Когда у меня час свободный, меня одолевают черные мысли. Спасаясь работой.

Больше они не виделись, режиссер так и не объяснил, не позвонил. Годы спустя, уже после картины, столкнулись случайно, по-здоровались на ходу.

Таких историй множество. Это — поведал мне в свое время Станислав Любшин. Режиссера звали Андрей Тарковский, фильм был — "Андрей Рублев", главную роль сыграл Солоничкин.

В рассказе Любшина не было осуждения. Обида давно прошла, сменялись печальным пониманием. Жаль, конечно, что смалодушничал человек. Чувствовал, значит, свою вину, иначе зачем бы ему прятаться.

А впрочем, что за вина? Нашел другого. Он — режиссер. Другое в таких случаях не перемоняется, говорят напрямую или — чаще — делают это через ассистента. Обычно к этому моменту режиссер вообще теряет интерес к человеку, который вчера еще был ему нужен и нежно любим. Какая уж там дружба. У режиссера не бывает прочных свя-

Буду писать о нем то, что помню.

Я знал его без малого сорок лет; мы были в отношениях милото невольного приятельства, как многие в нашем кругу, дружеские отношения от встречи к встрече, безусловно, расположенные друг к другу, но без каких-то взаимных обязательств. Когда-то, на заре туманной юности, учились в одном институте, в один год окончили, дружили, потом еще долгое время встречались в гостеприимном доме на Пятницкой у Володи Сапкова и Веры Шитовой, в общей компании, так хорошо описанной у Натальи Крымовой в ее книге "Имена"; потом, где-то в начале 60-х, Эфрос собрался ставить мой сценарий на "Мо-фильме", там нам дали от ворот поворот, найдя сценарий то ли очернительским, то ли еще каким-то. "Кинематограф тоскует о "Великом гражданине", — кричал молодой редактор, — а вы нам подсовываете черт-те что!" Борьбу за сценарий Эфрос не стал — подвернулся "Двое в степи", и он быстро переключился, не сказав мне ни слова, чем, конечно, обидел и о чем я ему тут же написал на домашний адрес. Он мне не ответил, а год спустя, встретив в Доме кино на Васильевской, от души обматерил, на чем мы и помирились.

Прошли еще годы, и вот уже в конце семидесятых он вдруг снова вспомнил обо мне, предложив разделить с ним труд по организации "Фригийских васильков" Георгия Семенова — рассказа, который ему давно приглянулся, он уже и роли распределил в будущем фильме: Ульянов и Неелова. Потом место Ульянова занял Калягин — новое стойкое его увлечение, он уже увлекаться актерами. Для Ульянова он придумал Наполеона в пьесе Брукнера "Наполеон Первый", пригласил его к себе на Малую Бронную, где они прекрасно сыграли в паре с Ольгой Яковлевой.

Это был пик его режиссерской карьеры, годы наивысшей популярности и признания, когда положение опального художника, каким он все еще был, перестало приносить неприятности, стало приносить дивиденды. На "Женитьбу", на "Дон Жуана" и "Месяц в деревне" съезжалась вся Москва, вереница машин тянулась вдоль Малой Бронной чуть ли не на квартал — преимущественно иномарки с дипломатическими номерами. Это тогда бросалось в глаза; своя, отечественная публика осаждала театральные подъезды — популярность, какой сегодня можно только позавидовать. Сам режиссер был теперь свободен в выборе репертуара, мог ставить то, что хотел. Отсутствие у него своего театра вносило в его положение какую-то особость, он как бы все еще оставался на подозрении, что, конечно, пологрывает интерес. Репутации у нас держатся долго, мы все еще играем общественные роли, даже когда пьеса кончается.

При том успех этого был успехом искусства, не политики. Не свободомыслия, а художества, о чем еще можно мечтать.

Работоспособность его изумляла, я об этом уже говорил. В молодые годы она сочилась, помнится, с отменным здоровьем апетитом. Я наблюдал однажды за восторгом, как он поглощает за обедом две тарелки борща, два вторых — как после хорошего дня, проведенного на свежем воздухе с куркой и лопаткой! В последние годы он уже глотал таблетки от сердца, но апетит, по-хуже, оставался: к моменту, когда мы с ним начинали, он только что закончил фильм "В четверг и больше никогда" по Битову — третью свою картину, теперь нацелился на четвертую. Днем он репетировал, вечером спектакль или своего репетиция, а если нет ни того, ни другого, мы встречаемся у него дома на Васильевской, и перед тем, как сесть за работу, он читает мне одну-две свежих странички для будущей книги, непонятно в какое время суток написанные.

Как дивно мы работали! Начиналось обычно с сорсы. Он встречал меня дежурным: что нового? что смотрел? чего видел? — я начинал рассказывать, он — комментировать, и выяснялось, что мы на все смотрим по-разному: я, вероятно, слишком прекраснодушен (он якобы даже "показывал" меня артисту Богатыреву для роли Клеанта в "Тартюфе"), он же, с моей точки зрения, впадал в другую крайность — мрачное злословие. Был ли это только дух противоречия, азарт спорщика или общий какой-то мизантропический настрей, не свойственный ему прежде, — говорил он о людях дурно, и кого только он поливал. Когда касалось общих наших друзей, я, не скрою, лез в бутылку, доходило до крика.

- Анатолий Гребнев
- Юлий Райзман
- Анатолий Эфрос

(Окончание на стр. 14-15)