



Эльдар РЯЗАНОВ

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ФИЛЬМУ

Если быть откровенным, я никогда не намеревался экранизировать «Бесприданницу» А. Н. Островского. Нет, не то чтобы я не любил этой пьесы или недооценивал ее. Она, как принято говорить, не находилась в русле моих режиссерских интересов...

Больше того, я читал пьесу очень давно, в школьные годы, и с тех пор не возвращался к ней. В 1937 году на экранах появился блестящий фильм Якова Протазанова и как бы вытеснил впечатление от пьесы. У «Бесприданницы» Протазанова оказалась невероятно счастливая судьба. Народ, в отличие от критики, безоговорочно принял картину и,



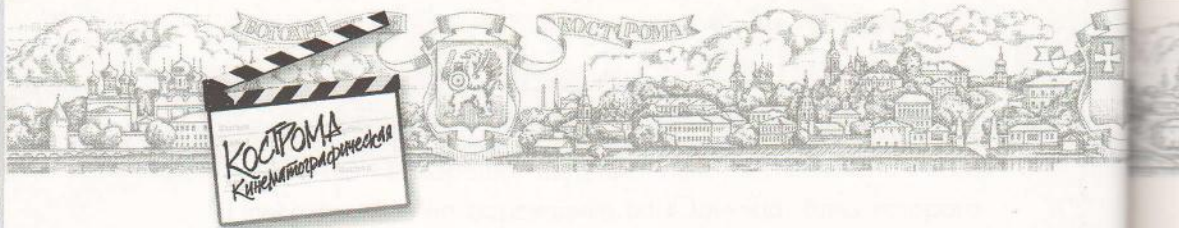
Эльдар Рязанов

что бывает крайне редко, полюбил ее всем сердцем. И я тоже входил в эту зрительскую массу. Сила воздействия протазановской ленты оказалась такой, что заслонила первоисточник, как бы подменила его. В сознании многих людей фильм «Бесприданница» стал более (ежели можно так выразиться) «островским», чем сама пьеса...

Я думаю, долгой и счастливой жизнью протазановской «Бесприданницы» на экранах можно объяснить, что почти полвека не было покушений на повторную экранизацию пьесы, слишком уж памятен был сокрушительный успех, слишком уж рискованно было вступать в творческое соревнование

с лентой, живущей в сердцах миллионов. В эти годы осуществлялись новые версии других классических произведений: «Хождение по мукам», «Живой труп», «Двенадцать стульев», известны намерения режиссеров по поводу иных пьес и романов, но на «Бесприданницу», насколько я знаю, никто не замахивался...

Итак, осенью 1982 года, после окончания фильма «Вокзал для двоих» образовалась пауза, которая в силу моего непоседливого характера не могла быть долгой. Я стал думать о новой работе.



У меня возникали разные идеи новых постановок. Среди них были булгаковский роман «Мастер и Маргарита» – вещь, о которой я давно мечтаю, и ряд других произведений. Но все проекты откладывались по разным причинам на неопределенное время. А весь наш съемочный коллектив, дружно и слаженно работавший над «Вокзалом для двоих», ждал от меня свежей сценарной идеи, чтобы броситься в новую постановку...

В эти дни я почему-то вдруг решил перечитать «Бесприданницу» Александра Николаевича Островского. Признаюсь, я прочитал ее как вещь свежую. Память моя тогда не была отягощена дотошным знанием пьесы, историей ее создания, литературоведческими изысканиями. И фильм прошлый тоже скрывался для меня в тумане времени. В памяти сохранилось только несколько ярких моментов: шуба, брошенная в грязь, романс «Нет, не любил он...» да символическая смерть героини у качающихся цепей. Поэтому впечатление от пьесы было непосредственное, не загруженное никакими представлениями, штампами, знаниями. Мой контакт с пьесой можно было охарактеризовать, я не боюсь этого сказать, как первозданный. Пьеса мне очень понравилась!

Еще в процессе чтения я сразу же представил себе исполнителей двух главных ролей. Я увидел в Паратове Никиту Михалкова, а в Карандышеве Андрея Мягкова, и заручился предварительным согласием этих двух актеров. Потом, получив одобрение от «товарищей по оружию», я направился к руководству. Добиться разрешения на повторную экранизацию, как правило, дело непростое. Именно потому, что она повторная... Иной раз это неловко по этическим мотивам – жив и работает автор первой инсценировки. В другой раз отказ следует потому, что кандидатура режиссера не вызывает доверия. Или же предыдущая версия настолько талантлива, что лучше не трогать святого, не тревожить великих теней... Мне в Госкино пошли навстречу, чему я сначала очень обрадовался, а потом, поразмыслив, испугался.

То, что я после работы в комедийном жанре взялся за постановку драмы, меня как раз не тревожило. В мои последние ленты вплеталось, наряду со смешным, немало серьезного, грустного, печального, трагического. По сути, «О бедном гусаре замолвите слово» и «Вокзал для двоих» – трагикомедии. От этих картин до драмы было рукой подать. Так что переход из одного жанра в другой состоял всего-навсего из единственного шага.



Беспокоило другое. Последние двадцать лет я ставил только то, что писал вместе с соавторами. То есть был одним из сочинителей сюжетов, характеров, фабулы, коллизий, а потом уже, во вторую очередь, переводил собственное произведение с литературного языка на экранный. А сейчас предстояло ставить ч у ж о е. Да еще не современное. Да еще в другом жанре. Да еще широко известное. Да еще классику.

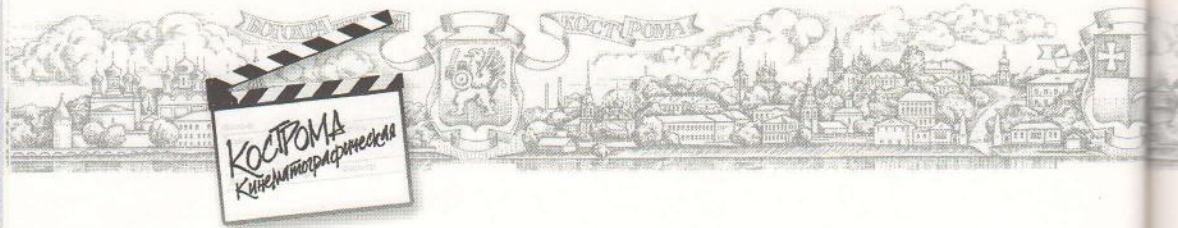
А надо, чтобы это стало с в о и м, то есть проникло бы буквально в поры, жило в каждой клетке...

Мы решили начать работу с просмотра ленты Я. Протазанова. Надо было прояснить свое нынешнее отношение к картине, понять, что нам следует воспринять из нее, а что отринуть.

За сорок семь лет, что промчались со времени постановки, картина, естественно, смотрелась уже иначе. Изменилось наше восприятие, обогащенное всем опытом, который приобрел за эти годы кинематограф. Я ничуть не хочу умалять высокие достоинства протазановской ленты, о которых говорил выше, но с фильмом произошел естественный процесс старения. Нет, пожалуй, это не совсем верная формулировка. Состарился не фильм – он остался таким же, – но уж очень изменились мы, зрители. И это в природе вещей. «Бесприданница», хотя и была звуковой картиной, отражала эстетику немого кино. Звук в год постановки «Бесприданницы» был еще компонентом сравнительно новым. Звук не успел перестроить сценарные принципы, методы съемок и монтажа. Вся система режиссерского мышления – съемки короткими, зачастую однозначными кусками, кадры-символы, кадры-метафоры – порождение немого кинематографа. Длинная пьеса была втиснута в прокрустово ложе односерийной картины, – у «Великого немого» имелся немалый опыт по этой части. Это неминуемо влекло за собой определенную схематичность персонажей. Однако своеобразие «Бесприданницы» заключалось в том, что она снималась на стыке немого и звукового кинематографа. И если опыт бессловесного фильма был накоплен огромный, то говорящее кино делало только свои первые шаги...

Просмотр протазановской «Бесприданницы» стал для нас скорее архивным делом, ознакомлением с материалом, изучением, похожим на поход в музей, нежели встречей с грозным соперником, которого надо обязательно обыграть. И отнюдь не потому, что соперник оказался слабым. Просто за полвека во многом изменились правила игры.

Но такое восприятие протазановского фильма – и мы это понимали – было присуще только нам, съемочному коллективу,



безрассудно взявшемуся за повторную экранизацию. У всего остального населения страны прочно и неистребимо присутствовала п а м я т ь о том сильном, ярком впечатлении, которое произвела картина тогда, когда ее смотрели. Это впечатление жило в умах, сердцах, душах, и нам – хотели мы этого или нет – самим фактом съемки нового фильма невольно приходилось вступать в некое соревнование. Так что, прямо скажем, старт у нас получился невыгодный.

Была в нашей ситуации одна симпатичная подробность. Оператором фильма должен был быть Вадим Алисов, сын Н. У. Алисовой, которая так трогательно сыграла Парису Огудалову в прежней ленте. Я позвонил Нине Ульяновне и спросил, не будет ли она возражать, если мы примемся за новую версию «Бесприданницы». Я, вероятно, мог бы этого и не делать, никто меня не обязывал, но я отношусь с огромным уважением к этой замечательной актрисе и не хотел ни в чем огорчать ее. У нас состоялся очень сердечный разговор, который кончился тем, что Нина Ульяновна пожелала нам успеха и сказала, что будет с нетерпением ждать нашу картину...

Прежде чем приступить к написанию литературного сценария, мы – художник А. Борисов, оператор В. Алисов, второй режиссер Л. Черток и я – провели несколько бесед, пытаясь определить наши главные позиции.

Мы решили – фильм должен иметь романную форму. Обычно инсценировки делаются из романа или повести. Обратный же путь – выбрать романную, повествовательную форму для переложения пьесы – случай редкий. Однако такое решение было принято не оригинальности ради. Его продиктовала нам пьеса Островского.

Если помните, пьеса начинается с того, что два героя – крупные дельцы, матерый Кнуров и молодой Вожеватов – долго, вернее, очень долго (на десяти страницах) рассказывают друг другу (а вернее, зрителю), что случилось в семье Огудаловых за последний год. Такой способ изложения возможен для театра (и то не для современного), но абсолютно исключается для кино. Длиннущая экспозиция знакомит нас заочно с героями драмы, вводит в круг их проблем, подробно рассказывает о взаимоотношениях персонажей. В этой беседе двух действующих лиц огромный поток информации, притом очень пространной, развернутой, с нюансами и деталями. Известная поговорка, что «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», как мне думается, подходила и к данному случаю. И мы решили п о к а з а т ь то, о чем

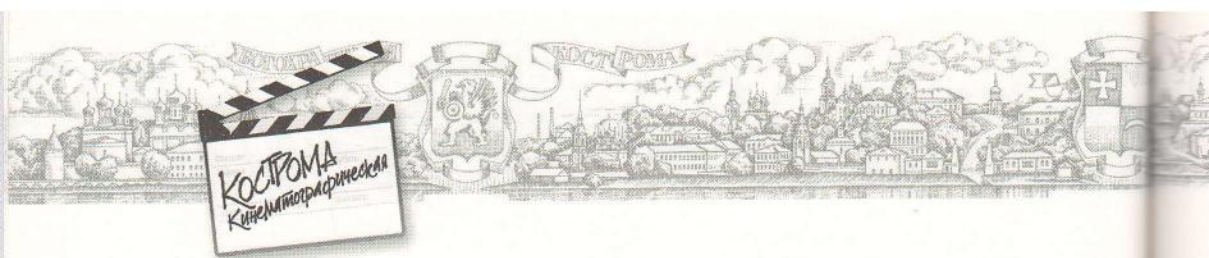


рассказывали Кнуров и Вожеватов, то есть заменить рассказ показом. Сделать своего рода реконструкцию прошлого. Разумеется, показать не все, а взять только самые важные, самые существенные, самые значительные события из прошлой жизни наших героев...

У нас много спорят о том, какой должна быть экранизация? Обязана она буквально воспроизвести на экране творение писателя или же возможно свободное изложение классического произведения, так называемое «по мотивам»? Мне кажется, это схоластический спор. В каждом конкретном случае надо и решать конкретно. Зависит это от множества причин. Во-первых, от вещи, которую экранизируют. Одно произведение легко переводится в экранную форму, и тогда, наверное, не следует прибегать к фантазиям и вольностям. Другое произведение в чистом виде невозможно воскресить на экране, получится элементарная киноиллюстрация. Тогда просто необходимо драматургическое вмешательство современного автора. Как ни крути, — важнее все-таки передать «дух» классического творения, нежели его «букву». Приступая к созданию экранизации, нужно проникнуться всем настроением автора, влезть целиком и полностью в ткань его труда, почувствовать душевные движения писателя, понять его человеческие и гражданские постулаты, раствориться в его персонажах. Потом уже, исходя из всего этого, попытаться создать новое драматургическое произведение. И при этом непременно верить каждую свою находку, каждую свою фразу именем, биографией, индивидуальностью писателя. Это кропотливый труд. Он требует уважения и бескорыстной любви к чужому произведению, своеобразного растворения в чужом замысле, в чужой самобытности и при этом сохранения собственного «Я» — дабы не превратиться в подельщика-копииста.

И, конечно же, решающим фактором является, к т о именно делает экранизацию. Да, очень существенно — ч т о, да, очень важно — к а к, но еще более значительно — к т о.

И тут я становлюсь в своих рассуждениях на весьма скользкий путь. Как определить, кто имеет право инсценировать бессмертные сокровища нашей культуры? Кому можно разрешить? Кому нельзя давать в руки бесценное духовное наследие? Как угадать, что получится? Не исказит ли, не опошлит, не выпрямит ли тот или иной деятель классический шедевр? Ведь сколько замечательных творений погублено бездарными экранизаторами. Настоящая удача случается очень редко! Как предусмотреть, какое классическое произведение окажется



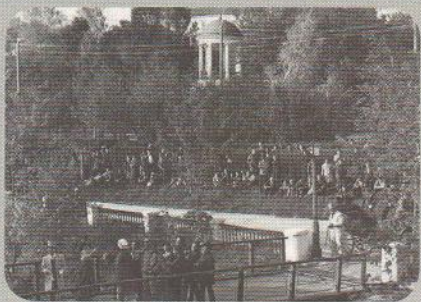
созвучным нашему времени, а какое, несмотря на его достоинства, не вызовет отклика в душах, останется мертвым костюмным фильмом?

Я думаю, все эти проблемы неразрешимы. Конечно, можно вообще перестать делать экранизации. Тогда не будет ни удач, ни провалов. Попросту ничего не будет. А при нынешнем положении дел, когда классика время от времени появляется на экранах, можно жить надеждой. Ведь удались же, получились «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова и «Васса» Г. Панфилова...

Легко сказать «воссоздать прошлую жизнь персонажей...». Но ведь тогда придется дописывать за Островского, досочинять эпизоды, а это и трудно, и порой бестактно, не говоря уже о том, что подобное самоуправство вызовет гнев зрителей, читателей, литературоведов. После многократного, очень внимательного прочтения я увидел, что эпизоды, если их умело извлечь из беседы Кнурова и Вожеватова, практически все намечены, проявлять ненужную фантазию излишне. Что же касается диалогов – то тут тоже надо прибегнуть к помощи Александра Николаевича Островского.

Каждый большой писатель в своих сочинениях создает собственный мир. Этот мир подчас населен однотипными или родственными по характеру персонажами. Героями произведений управляют законы, созданные властителем этого мира, то есть автором. Недаром говорят «мир Диккенса», «мир Бальзака», «мир Достоевского». Вспомните, таких субъектов, как сухой и недобрый мистер Домби, можно встретить во многих диккенсовских книгах. Так же кочуют по страницам его книг мальчуганы вроде Оливера Твиста или Пипа-Филиппа, которым выпадает угрюмое, полное тяжких ударов судьбы детство. Зловещие старухи, беспечные шарлатаны, добрые бродяги и моряки, сухари-стряпчие населяют землю Диккенса. Или возьмем, к примеру, неистовое пространство, которое заселил гениальный Достоевский. При разнообразии сюжетов и огромной плотности населения его романов – если взглянуть попристальней – можно обнаружить сходство между иными героями. Рогожин и Митя Карамазов очень близки друг другу. Духовное родство, несомненно, связывает Алешу Карамазова и князя Мышкина. А Грушенька и Настасья Филипповна, по сути, разновидности одного женского типа и характера. Можно привести еще немало примеров.

А. Н. Островский тоже создал свою, не похожую на мир других писателей, вселенную. Его пристальный, наблюдательный глаз извлек



к/ф «Жестокый романс»

из суеты жизни и помещен в драматургическое зеркало своего времени множество самых разных типов. Тут и купцы-толстосумы с их дремучими женами, их наивные или, наоборот, практичные дочки-барышни, предприимчивые приказчики, вздорные барыни-старухи, оборотистые пронирливые свахи, хитрые, карьерные чиновники, глупцы-генералы, надутые самодуры-богатеи, пылкие вдовушки, игроки, соблазнитель, выпивохи-артисты, воротилы-миллионщики, разорившиеся дворяне, — чтобы только перечислить всю эту картинную галерею, понадобится очень много бумаги.

Представление об Островском как о певце купечества, разумеется, верное, но оно отражает только первый период его творчества. А потом в «доме Островского» селились и размножались персонажи из других социальных слоев. У драматурга были не только острый глаз и чуткое ухо, он душой, чутьем



улавливал быстротекущие изменения тогдашней российской жизни. Его пьесы, конечно, великая энциклопедия нравов того времени. Менялись нравы, менялись и пьесы Островского. Разумеется, в шестидесяти произведениях драматурга существовали типы, которые попадали в аналогичные ситуации, были близки духовно или социально, говорили похожим языком. Важно было только найти то, что нужно. То, что требовалось для сценария. А для этого надо хорошо знать все, что написал Александр Николаевич. Я принялся перечитывать огромное драматургическое наследие великого писателя. Но главное свое внимание я уделил поздним его вещам, которые примыкали к «Бесприданнице» по времени с двух сторон, до и после...

Существовали для меня еще кой-какие отправные точки, когда я приступил к сценарию. Произведения Островского, как и всякого другого классика, обросли в театральных и кинопостановках немалым количеством привычных представлений, а попросту – штампов. Дно любого большого корабля за долгое время покрывается ракушками, моллюсками, водорослями, которые прилипают очень прочно. Вот так же и штампы. Содрать их бывает тяжело, в первую очередь, и потому, что они сидят в тебе самом. Бытующее мнение об Островском как купеческом драматурге породило «армячно-посконно-рогожный» стиль интерпретаций. Но тут я сразу решил: это будет не «купеческая» картина, а скорее «дворянская» (термины, конечно, очень приближительные). Выдуманный город Бряхимов характеризуется самим автором как большой город на Волге. Значит, для прообраза, прототипа надо брать Ярославль или Нижний Новгород, который был тогда третьим городом Российской империи. Отсюда и масштаб происходящего. Не захудалый уездный городишко, а промышленный центр, с фабриками, торговыми рядами, богатыми особняками нуворишей, с портом, с пароходствами.

Из одного только перечня действующих лиц ясен социальный срез, общественный фон, на котором разворачиваются события. Среди героев «крупный делец с громадным состоянием», «блестящий барин, из судохозяев», «представитель богатой торговой фирмы». Да и семья Огудаловых тоже дворянская, идущая, правда, на дно, но цепляющаяся за, как говорится, «прежнюю роскошь». Кнуров, Вожеватов, Паратов – крупные воротилы, хозяева жизни, сильные, несомненно талантливые финансовые тузы. Им свойственно ощущение, что все можно купить, что с деньгами – все дозволено. Это дает возможность и, более того,



диктует необходимость вывести пьесу из камерных рамок, развернуть широкую картину жизни России, показать наступление капитализма, которое убедительно передано Островским в характерах героев.

Действие происходит на Волге. В пьесе много говорится о красоте великой реки, о быстроходном пароходе «Ласточка», который принадлежит Паратову. В кино можно и нужно показать и Волгу, и пароходы...

«Я сейчас все за Волгу смотрела; как там хорошо, на той стороне», – такими словами начинается в пьесе роль Ларисы.

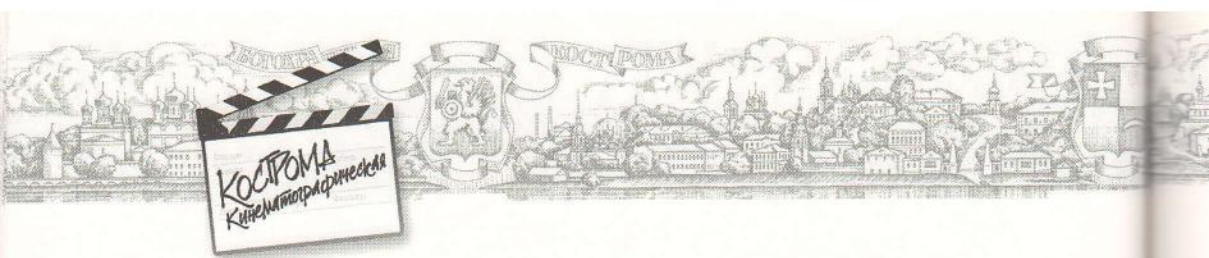
Лариса выросла на берегах великой русской реки, да и все персонажи пьесы пропитаны насквозь волжскими пронзительными ветрами. Значит, Волга должна стать одним из главных действующих лиц нашей картины. (Здесь, может, сказалось и то, что я сам родился на Волге, в Самаре. И хотя жизнь провел в Москве, вдали от легендарной реки, какие-то волжские гены все же сказались...)

Так же, как и река, одним из героев нашей будущей ленты стал пароход «Ласточка»...

Но «Ласточка» стала у нас не только местом действия, она в некоторых эпизодах, где Паратов отсутствовал, как бы подменяла героя...

Как же выстраивалась романная структура? Из каких эпизодов складывалась? Формулируя построение вещи во времени, можно обозначить его так: первая половина – это год, предшествующий роковому дню, и вторая половина – это подробный показ последнего дня жизни Ларисы. Один год и один день...

Пьеса Островского – это не драма положений, ситуаций, а драма характеров. Именно они, персонажи, двигают фабулу, придают сюжету неожиданные повороты. Именно их поступки приводят действие к трагической развязке. И поэтому, реконструируя предысторию, необходимо было прояснить, что же представляют из себя герои пьесы, определить собственную трактовку каждого действующего лица. Пьеса давала возможность множества толкований. Я стремился понять каждый персонаж в зависимости от его социальной принадлежности и материальных условий жизни, уяснить взаимоотношения героев, их устремления, страсти, желания и пытался руководствоваться при этом одним только критерием: правдой каждого характера. Хотелось не скользить по поверхности, а попытаться не пропустить ни одного нюанса, которые и составляют человеческую неповторимость и уникальность.



Так вот, в цепи эпизодов, составивших практически большую половину первой серии, не хватало одного, очень существенного момента, события. Важно было показать, что намерения Паратова были серьезными, что он по-настоящему увлечен Ларисой, что его ухаживание не являлось маневрами соблазнителя. Вспомните паратовскую фразу после возвращения: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе...» Или уже упоминавшуюся реплику: «...буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете...»

Вообще трактовка Паратова как сокрушительного обольстителя казалась мне однобокой и обедняющей образ, написанный Островским. Паратов – более сложная, неоднозначная натура. Это, несомненно, человек яркий, широкий, обаятельный, сильный, талантливый, разудалый, смелый, но лишенный цельности. Отсюда способный и на поступки безнравственные. Показать Паратова, который любит Ларису, но отказывается от нее из-за денег, наступает не только на



к/ф «Жестокий романс»

ее любовь, но и на свое чувство, казалось нам – мне и исполнителю роли Никите Михалкову – более глубоким, более страшным, более социально точным, чем привычное прочтение этого персонажа как фата и совратителя. И вот требовалось событие, где можно было показать размах паратовской природы, его нежность к Ларисе, чистоту его первоначальных помыслов. Так придумался эпизод прогулки на «Ласточке», где огромный пароход, отчаливший, чтобы покатасть одну только



к/ф «Жестокий романс»

пассажиру, обгоняет «Святую Ольгу». Конечно, в этом есть элемент паратовского «шика», рисовки, но есть и азарт, лихость, искренность, что делает Паратова привлекательным и симпатичным.

Сцена тоже возникла не на пустом месте – история с попыткой обгона другого парохода рассказывается в пьесе самим героем.

Вообще выстраивать роль Паратова было необычайно интересно: первооснова давала широкие возможности для

лепки образа, для догадок и фантазий. Если в первой серии мы видим человека, без сомнения, неплохого (мы только можем подозревать червоточинку, сидящую в нем), то во второй серии приезжает человек изменившийся. Паратов, оторвавшийся от Волги, от родных мест, куролесивший где-то почти год, возвращается опустошенным, раздерганным, циничным, в чем-то страшным. «Иные дела, иные расчеты». Вспомните его глаза в сцене ссоры с Карандышевым, когда он кулаком разбивает яблоко. Тут актер сумел приоткрыть такие глубины паратовской природы, что становится жутковато не только Карандышеву, но и, как мне кажется, зрителю. Придумалась довольно эффектная экспозиция роли – въезд на пристань верхом на лошади. Сила, удаль, неординарность Сергея Сергеевича видны в том, как он решил проблему лужи и коляски. Бесстрашие Паратова (не без некоторой доли бравады) читалось в безрассудном риске собой, когда он подставлял свою голову под пулю офицера. А сила любви к Ларисе была, по моему, очень сильно сыграна актером в последней сцене в каюте, где Паратов отказывается от Ларисы ради нелюбимой невесты с



золотыми приисками. Все деяния Паратова, придуманные мной и добавленные, должны были исходить из сути его натуры, соответствовать его характеру. Главное было – не навязывать персонажу ничего, что было бы чуждо его природе. Надо сказать, что мы очень дружно и единодушно работали над этой ролью с Никитой Михалковым.

Читателя несомненно заинтересует вопрос, как Михалков (сам одаренный режиссер) вел себя на съемочной площадке? Не лез ли он командовать, навязывать свою волю? Короче, как уживались в одной берлоге два медведя? Михалков – человек творческий, он очень серьезно подходит к работе, он всегда нашпигован интересными предложениями. Иногда его мысли и идеи целиком ложились в мою трактовку и, следовательно, безоговорочно, с благодарностью принимались. Иногда же моего дорогого и талантливого друга заносило в сторону, хотя его рекомендации были всегда любопытными и нестандартными. Тут я, не отмахиваясь, относясь очень уважительно, отклонял то, что мне казалось неверным. Последнее слово всегда оставалось за режиссером, то есть за мной. Но, признаюсь, у нас не случилось ни одного конфликта, который омрачил бы наши отношения. И после картины, что бывает крайне редко, мы расстались, ценя друг друга значительно больше...

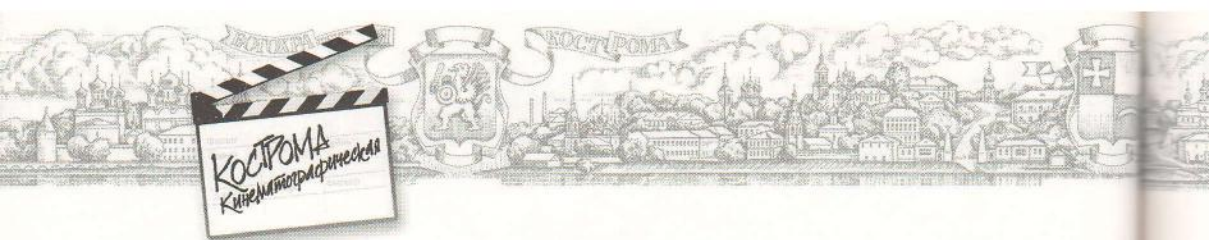
Также подверглось пересмотру и толкование образа Огудаловой. Давайте задумаемся, в каких жизненных обстоятельствах она существует? Смерть мужа, случившаяся несколько лет назад, оставила вдову без средств к существованию. История довольно обычная. А на руках три дочери-бесприданницы. Надо устроить их жизнь. Одну выдала за иностранца, но неудачно. Вторую за кавказского князя – кончилось трагедией. Осталась младшая, самая красивая, самая дорогая. Вот Огудалова и вертится, хлопочет, унижается, бьется как рыба об лед, попрошайничает у богатых знакомых, и все ради дочери, ради ее счастья, как она его понимает. Да, в Огудаловой остались и сословная спесь, и властность, и жесткость. Но почва из-под ног выбита, в глазах неуверенность в завтрашнем дне. А главный двигатель ее поступков – естественное материнское чувство. Нигде в пьесе нет ни намек на дурные отношения между матерью и дочерью, наоборот, немало фраз свидетельствует о теплом взаимном чувстве. Нет, Огудалова отнюдь не вариант глухой к человеческим переживаниям Кабанихи, она совсем не монстр, а, скорее, несчастная мать, женщина, затравленная обстоятельствами, загнанная жизнью в тупик. Мне хотелось, чтобы



где-то ее было жалко, чтобы иной раз она вызвала сочувствие, а в других сценах – внушала бы отвращение тем, что, по сути, торгует дочерью, что лебезит перед богатыми. Она должна поражать зрителя своей духовной слепотой, непониманием истинных человеческих ценностей. Именно подобным прочтением роли Огудаловой было и вызвано приглашение на эту роль блистательной Алисы Фрейндлих. Ей, как мне кажется, под силу передать сложную гамму чувств и переживаний, создать живой человеческий образ, насытить литературный материал роли множеством оттенков, нюансов.

Роль Карандышева исполнялась в разных постановках по-разному: были попытки и полностью обелить персонаж, случались и противоположные поползновения. Мне же хотелось сделать фигуру Карандышева стереоскопичной, выпуклой, объемной. Крайности в изображении этого героя меня не устраивали. Я не хотел показывать Карандышева гадким ничтожеством, этот путь я отверг сразу. Я предложил роль Андрею Мягкову, актеру привлекательному, в котором одновременно сосуществуют как положительное, так и отрицательное обаяние. В Карандышеве хотелось выявить натуру противоречивую – в нем наряду с презрением к миллионщикам и их богатству живут мучительная зависть к толстосумам, неодолимое желание подражать им, быть с хозяевами жизни на равных. Да, он любит Ларису, он даже оказался способен на страшный поступок – убить девушку из любви и ревности. Но к этому примешиваются уязвленное самолюбие, амбициозность, закомплексованность, ощущение собственной неполноценности. Да, Карандышев, конечно, «маленький человек», но он не из тех разночинцев, которые пополняли ряды демократов. Он либеральный фразер, болтун и завистник. Будь у него большие средства, он стал бы, может быть, еще более жестоким, нежели Кнуров с Вожеватовым. И вместе с тем, он должен быть и в меру симпатичным – ведь Лариса не испытывает к нему ни отвращения, ни презрения. Она просто его не любит и лишь поэтому черства и холодна с ним. Карандышев для Ларисы ни хуже, ни лучше любого другого, ее не ужасает перспектива замужества и м е н н о с Карандышевым. Если не Паратов, то тогда все равно...

Хотелось показать Карандышева счастливым в период жениховства. Он мил, способен на нежность, деликатность чувств, на щедрость, которая, увы, ему не по карману. Но вместе с этим он заносчивый, ревнивый, истязаяющий себя и Ларису тиран, человек, едва ли способный на великодушие и прощение. Зритель обязан понимать, что



ждет Ларису в ее браке с Карандышевым. И, тем не менее, Юлия Капитоныча должно быть жалко, когда бездушные, высокомерные Паратов, Кнуров и Вожеватов спаивают хозяина с помощью Робинзона, а потом уводят со свадебного обеда его невесту. Карандышеву нанесено чудовищное оскорбление, и здесь надо было вызвать сострадание к герою. Да, он мелок, ничтожен, смешон в своих претензиях, но «разве людей казнят за то, что они смешны?» – горько восклицает Карандышев, когда приходит страшное отрезвление.

Мне кажется, по пронзительности чувств, по внутреннему смятению, по бурным, подавленным внутри себя страстям Карандышев Островского приближается к персонажам Достоевского.

Наконец, настала очередь порассуждать о Ларисе.

Образ героини выписан так, что дает свободу для самых различных прочтений характера главного персонажа. Да, конечно, симпатии Островского принадлежат Ларисе, но это не мешает безжалостному глазу автора показать не только приятные стороны ее натуры, но и обнажить свойства, прямо скажем, не украшающие нрав героини...

Так что же такое Лариса?

В большом провинциальном городе живет красивая девушка, очаровательный, в чем-то экзотический цветок. Вокруг нее хороводятся мужчины, надеясь выиграть этот приз. Да, из-за бедности никто не хочет брать ее замуж, а идти в содержанки – не в правилах этой дворянской семьи. Вот и разыгрывается борьба страстей, самолюбий, состояний. Сама Лариса – существо, созданное для любви. Да, она поет, танцует, вероятно, обучена иностранным языкам, но главное ее призвание – это любить и быть любимой. Лариса обычная земная девушка. Это не сентиментально-восторженная барышня, начитавшаяся романов и поэтому экзальтированная. Вместе с тем, она лишена хитрости и изворотливости, которые свойственны ее матушке. Она простодушна в самом лучшем понимании этого слова.

Но она далеко не идеальная героиня. В ней живут как бы два противоречивых человека. Романтична, но не лишена житейских, прозаичных настроений. Бескорытна, не гонится за богатством, но почему-то все-таки влюблена именно в персону состоятельную. Чутка, душевна, нежна, когда речь идет о ее любви, и удручающе бессердечна с нелюбимым. Способна ради любви на любую жертву и, одновременно, ужасающе эгоистична. Как только мы видим Ларису, освещенную огромным, неодолимым чувством к Паратову, – это



прекрасный, чистый, возвышенный человек. Вне этой страсти она обыденна, малоинтересна, суха, короче, весьма жесткое, не очень-то симпатичное создание. Любовь преобразует ее, делает личностью. И вот именно это-то, по сути, ее предназначение, и растаптывают самым безжалостным образом...

Классическое произведение всегда многослойно, глубоко, многомерно. Поэтому оно и является классикой. Каждое поколение находит в нем что-то такое, что близко именно ему. Недаром так разнятся



к/ф «Жестокий романс»

трактовки и интерпретации классических шедевров в разное время. Каждая эпоха – а ведь инсценировщик, экранизатор, постановщик всегда выразитель, в первую очередь, своего времени, – извлекает именно то, что созвучно, и отсекает то, что устарело или же чуждо.

И вот с Робинзоном в моей экранизации случилось именно это отсечение. Юмор, как известно, явление социальное и временное. То, что смешно одному поколению, увы, не смешно другому. Умерли общественные предпосылки, породившие шутки, остроты, умирает и смех. Я все-таки отдал комедии немало лет жизни и вроде бы должен понимать в этом жанре. Так вот, шутки Робинзона мне казались ужасно многословными и несмешными. Я начал их безбожно сокращать. Кроме того, я понял, что в наши дни очень изменился взгляд на саму профессию актера. У нас актеры – люди уважаемые, признанные, любимые. Взгляд на артиста как на шута, как на почти крепостное существо, небрежение к этой профессии умерли. Конечно, можно было втолковать



нынешнему зрителю, что в этом тоже были ужасы капитализма. Но мне казалось, что линия Робинзона находится на периферии главной истории и не должна отнимать метраж у центральных героев.

Из сюжетных функций персонажа была важна только одна – спаивание Карандышева. Сцена же, в которой Робинзон осведомляет незадачливого жениха об орлянке, была сделана Островским сугубо в традиции театральной драматургии – и это естественно. Мне казалось, в кинематографическом варианте получится более сильно и впечатляюще, если Карандышев сам, а не с чужих слов, сможет убедиться в бесчеловечном поведении Кнурова и Вожеватова, сможет самолично удостовериться в том, что живого человека разыгрывают, как вещь. Ведь вскоре за этим раздастся его выстрел. Но подслушивание одним персонажем разговора других – прием тоже достаточно условный и театральный. Избежать этого нам позволило выбранное место действия – пароход – и то, что события происходили в тумане. Это придало действию кинематографичность, безусловность.

Так вот и получилось, что роль Робинзона, несмотря на то, что я пригласил чудесного Георгия Буркова, свелась, по сути, к маленькому эпизоду.

Аналогичная история приключилась и с теткой Карандышева – Ефросиньей Потаповной. Своим колоритом, лексикой, интонацией она была как бы вынута из ранних пьес Островского. Ее поведение и манера держаться, я бы сказал, чересчур привычные. А мне хотелось освободиться от того, что отбрасывало назад, возвращало к отработанному. Я понимаю, что изменением пропорций ролей я как бы откорректировал замысел Островского и тем самым нарушил архитектуру пьесы. Но это было естественно при переводе с театрального языка на кинематографический, при переложении манеры изложения, свойственной сто лет назад, на современный стиль рассказа...

Хотелось показать жизнь большого волжского города конца прошлого века, развернуть перед зрителем панораму мест действия. Кроме того, конкретизируя персонажей, надо было уточнить, а кое-кому и придумать род занятий. Так, Карандышев, о котором из авторской ремарки было известно, что он «небогатый чиновник», стал у нас почтовым служащим. Это дало нам дополнительные сценарные возможности. Вожеватов – «один из представителей богатой торговой фирмы» – все время хочет откупить у Паратова «Ласточку». Значит, он, как и Паратов, судохозяин со всеми следующими из этого выводами (вспомните кадр, где на пристани меняют вывеску владельца пароходства). Таким



образом, часть действия можно было без зазрения совести перенести на дебаркадеры, в банк, на вокзал железной дороги, на пароход, на улицы Бряхимова, в порт. А если учесть, что у Островского заданы были и дом Огудаловых, и кафе, и набережная, и квартира Карандышева, то в результате в сценарии появился довольно богатый «ассортимент» мест, где разворачивались события.

Я не стану пересказывать всех подробностей, связанных с написанием литературного сценария, — их было множество. Я просто хочу, чтобы читатель и зритель поняли ту, — ох, не громко ли будет сказано! — методологию, которой я следовал во время работы. В результате получился сценарий, в котором драматургическую конструкцию можно (конечно, условно!) изобразить так: вначале шли широкие спирали сюжета, потом они сужались, как бы убыстряясь, создавая душное предощущение несчастья, а потом, еще более ускоряясь, переходили в тугую эмоциональный штопор и заканчивались катастрофической точкой. Я не знаю, понятно ли я объяснил драматическую пружину инсценировки, но я воспринимал ее именно так...

Надо сказать еще об одной особенности. Островский писал без подтекста. Люди у него что думали, то и говорили. И я, признаюсь, боялся, что это, естественное для той эпохи качество драматургии, послужит препятствием для создания картины, которая обязана звучать современно и быть близкой нынешним людям.

Однако, усекая свойственную театральным произведениям многоречивость героев, вводя кое-где паузы (а в особенности в сценах, где происходила реконструкция прошлых событий), я старался, не изменяя лексики Островского, сделать, по возможности, теперешним словесное общение героев...

Историю о бесприданнице я почувствовал сразу же как печальную песню, как грустный романс. Не как мюзикл, где герои бы пели вместо того, чтобы изъясняться нормально, а как драматическую вещь, наполненную музыкой, романсами, песнями. Название «Жестокий романс» возникло буквально в первые же дни, когда я принял решение о постановке. Невозможно было называть картину «Бесприданницей» — одна уже была. Мне показалось, что «Жестокий романс» — название верное и емкое. Оно в какой-то степени определяет и жанр вещи, в котором я собирался ее ставить. (Правда, без оттенка иронии, который мы, жители второй половины двадцатого века, вкладываем в это определение.) Кроме того, история, рассказанная Островским, действительно безжалостна. Уже потом, читая литературоведческие



работы о драматурге, я прочел у А. Штейна такое рассуждение: он сравнивает «Грозу» с русской народной песней, а «Бесприданницу» со старинным русским романсом. Я поразился тогда этому случайному, но подтверждающему мои ощущения совпадению. Музыкальное решение, тем не менее, сложилось постепенно. Прежде чем оформиться окончательно, оно прошло несколько стадий.

Вначале я, обожающий старинные романсы, буквально начинал ими сценарий. Потом понял, что вставленные мною романсы столь часто исполняются по радио и телевидению, что, хоть они и не стали от этого хуже, в какой-то степени все же поднадоели. Тогда я принялся за штудирование русской женской поэзии, надеясь оттуда извлечь стихи для романсов Ларисы. Кого я только не читал! Тут и Евдокия Растопчина, и Каролина Павлова, и Юлия Жадовская, и Надежда Хвоцинская, и Ольга Чюмина, и Мирра Лохвицкая. Однако ни у одной из талантливых поэтесс девятнадцатого столетия я не смог отыскать того, что хотел. Все казалось мне чересчур архаичным... И тогда я прибег к помощи моей любимой Беллы Ахмадулиной, к содействию безмерно чтимой Марины Цветаевой. У них я нашел то, что мне было нужно. Правда, их стихотворные строки звучат сложнее, чем могло бы быть в эпоху Островского. В них множество оттенков, тонкостей, которых не было в поэзии того времени. Но это не показалось мне препятствием, а наоборот, обогащало, по моему мнению, героиню, придавало ей дополнительную духовность, говорило о многогранности ее внутреннего мира. Собственно, я продолжил то, что начала в этом плане В. Ф. Комиссаржевская. Одно стихотворение, отчаявшись, я вынужден был написать сам. Не смог найти такого, которое по содержанию точно легло бы в сюжетную ткань фильма. Это романс «Я, словно бабочка, к огню...». Но, как обычно, я не хотел ставить Андрея Павловича Петрова в ложное положение. Я понимал, отказать мне ему будет неловко, и поэтому пошел проторенной лживой дорожкой. Я выдал ему эти строки не за свои, а за стихотворение... Юнны Мориц. Композитору не пришло в голову, что я коварно написал стихи от первого – женского – лица, и он не заметил обмана. Текст ему понравился, он создавал романс, находясь в святом заблуждении, что перекладывает на музыку Юнну Мориц. И лишь после того, как романс был им сочинен, я признался в своей очередной мистификации...

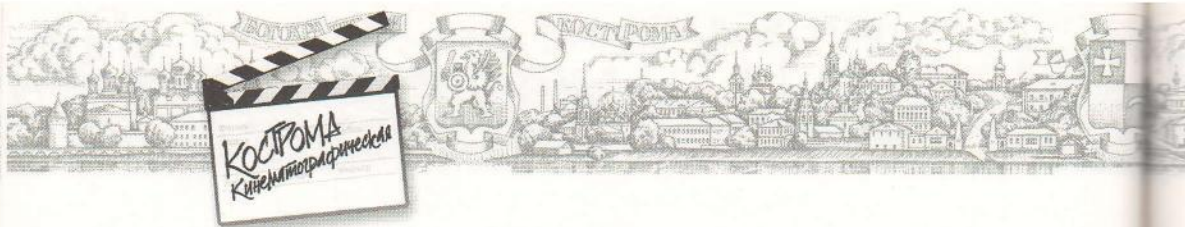
Когда я вгрызался в литературную часть экранизации, то работал очень увлеченно. Я одновременно перечитывал пьесы Островского, изучал эпоху, читал литературоведческие книги и писал сценарий.



Влезал, как говорится, с потрохами. Хотя время от времени меня брала оторопь: очень уж не своим делом вроде я занялся. И тем не менее я все глубже и глубже проникал в драматические коллизии, свыкался с персонажами, начинал чувствовать себя раскованней в том столетии, но окончательно своей, родной, близкой вся эта затея стала, конечно, во время съемок...

В отличие от Рене Клера, которому принадлежит крылатая фраза, произнесенная им после написания режиссерского сценария: «Фильм готов, его осталось только снять», я не могу сказать этого о себе. Для меня вообще самое интересное в процессе создания фильма – съемочный период. Съемки – это именно то чудо, когда задуманное, еще не существующее, живущее только в намерениях, реализуется, становится объективной реальностью. Съемка для меня – генеральное сражение, где аккумулируются все силы, способности, устремления, как мои, так и всех участников. Именно на съемке при помощи товарищей, единомышленников ты создаешь что-то непредсказуемое. (Может, хорошее, а может, и неважное, – это уже второй вопрос, это станет ясно позднее.) Да, у меня почти всегда намечен план съемки, как правило, ясны опорные точки сцен, но я с радостью иду навстречу свежему, внезапному, только что возникшему. Когда от смешения человеческих воль, способностей, характеров, мироощущений удается порой, действительно на ходу, импровизируя, вылепить что-то неприглаженное, не укладывающееся в проторенные схемы, как не укладывается в них сама жизнь, – возникают радость и удивление. Наиболее страшный бич в искусстве – это «общее место». То, что ты уже где-то видел или читал. Очень хочется повторить, процитировать уже апробированное, испытанное, а это для художника – смерть. Виденное, привычное, похожее услужливо подсказывает сознанию: вот я здесь, я готово, чего думать, примени меня в дело, у других же это сходило. И вот устоять перед соблазном, перед легкостью, перед подобностью решения, пожалуй, самое трудное в нашей профессии...

Интонация, стиль картины, конечно, во многом были заложены в сценарии, и все-таки это носило умозрительный характер. Конкретное воплощение происходит уже на съемке. Нас подстегивала натура – уходило лето. И мы ворвались в съемочный период, не представляя себе многих нюансов, деталей, подробностей. Это была разведка боем или, вернее, сражение, сопровождающееся разведывательными действиями. Поэтому поначалу мы несли потери – кое-какие из первых снятых нами кадров пришлось переснять.



Некоторые зрители говорили, что «Жестокий романс» смотрится как современная картина, а не как историческое, костюмное зрелище. Если такое случилось, это действительно приятно. Добиться современного звучания было, пожалуй, главным требованием к самому себе и к своим товарищам. В ленте нет никаких особых приемов, которые как бы осовременивали происходящее. Я не искал никаких аналогий с нашей сегодняшней жизнью, не пользовался аллюзиями, не вставлял намеков, не гнался за внешним сходством с современной действительностью.

Актуальность фильма, скорее всего, в том, что картину населяют герои, которые очень понятны нам с вами. Возникает это (если возникает!) от манеры игры актеров. Все исполнители без исключения живут как бы в двух измерениях – в веке минувшем и в веке нынешнем. Показать, не форсируя, не искажая исторической правды, героев как людей не только прошедшего, но и сегодняшнего времени, близких нам, было нашим общим стремлением. Полагая, что страсти – ревность, любовь, измена, предательство – в основе своей за сто лет не так уж изменились, мы искали теперешнее выражение всему каскаду чувств, то есть как бы в подобных обстоятельствах вели бы себя мы с вами. Естественно, проекция на эпоху Островского не покидала нас. Она не позволяла допускать пережестов. Мы не боролись за подобную форму игры, это интуитивно выливалось из режиссерского замысла и абсолютно импонировало каждому актеру, выражая подспудное желание каждого исполнителя...

Съемки происходили в подлинных местах: на настоящем пароходе, на самом старом вокзале, на дебаркадерах, на улицах старинного города Костромы...

В фильме была лишь одна декорация, точнее, две, которые в результате образовали одну – дом и двор Огудаловых. Двор Огудаловых был выстроен в Костроме на высоком берегу Волги, а интерьер – в павильоне «Мосфильма». Представляете, какое мастерство требовалось от Александра Тимофеевича Борисова? Ведь он вступал в соревнование с подлинными фактурами всех остальных объектов. Каждый настоящий интерьер или натуру приходилось не только декорировать, не только обставлять мебелью, но и о б ж и в а т ь. Это Александр Тимофеевич умеет делать замечательно. Ведь сто лет назад люди тоже ж и л и, и следы этой их жизни и составляют атмосферу художественной подлинности...



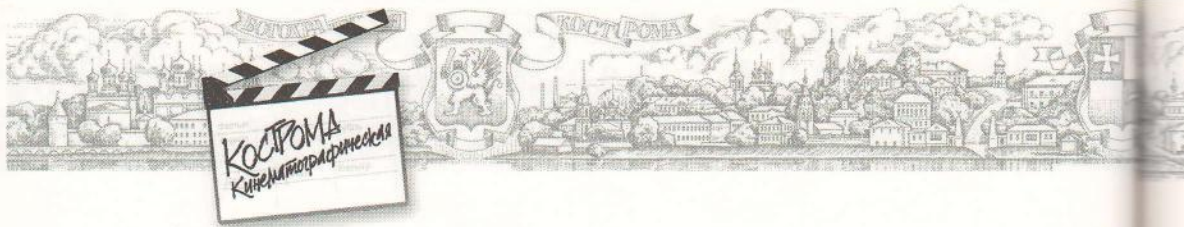
Мы вместе с художником и оператором не старались воссоздать на экране кадры, которые напоминали бы произведения живописцев того времени, стали бы своеобразными копиями, скажем, русских передвижников или же французских импрессионистов. Такое порой получалось само. Это нас радовало, как бы подтверждало достоверность созданной нами среды и правильность нашего подхода.

Очень важным для всех нас, авторов – режиссера, оператора, художника, композитора, звукооператора Семена Литвинова – была поэтичность ленты, ее особый лирический настрой. Эту ауру, этот флер, это еле ощутимое настроение, которым надо было пропитать буквально все поры вещи, мы создавали разными средствами. Помимо изображения, где выбиралось выразительное, уникальное состояние природы, это во многом зависело и от звукового решения фильма, от музыки и шумов.

Например, все финальные эпизоды снимались во время утреннего, рассветного тумана. Такое решение позволило нам уйти от ненужных реалий, создать своеобразную непроницаемую среду, некий вакуум, в котором происходили последние трагические события. Мгла придавала определенную остраненность, подчеркивала одиночество героини в мире, помогала создать образ безумного корабля, который, как странное огромное существо, распластался в загадочном мареве. Бесперывные гудки пароходов, заблудившихся в туманной мути (тут отправной точкой тоже была реальность), давали возможность насытить звуковой ряд отчаянными разноголосыми воплями, обостряющими восприятие страданий Ларисы.

С первого и до последнего кадра картины действие сопровождают птицы. В начале ленты – косяки осенних, перелетных птиц. Они громко и надрывно кричат, как бы предвещающая безотрадную историю, пролетают, проносятся над серо-свинцовыми водами. Птичий гай звучит над землей. Стаи испуганных птиц взмывают тревожно от выстрелов, которыми забавляются Паратов и заезжий офицер на дне рождения Ларисы. Унылую, безысходную томительность вызывают вороны с их зловещим карканьем на кладбище. Болезненные вскрики чаек (еще раз напомним: «Лариса» в переводе с греческого «чайка») подчеркивают в финале смятение чувств героини, наполняют содержание сцен ощущением тоски, предвестием беды.

Гомон и гвалт птичьих стай сопровождают и последние мгновения жизни Ларисы. Устрашенные гулким рассветным выстрелом, как бы ужаснувшиеся совершенному злодейству, – мечутся над Ларисой, над пароходом, над Волгой несметные полчища орущих птиц...



Очень важную роль в нашей картине играла и музыка. «Жестокий романс» – наша восьмая совместная работа с Андреем Павловичем Петровым. Мы прекрасно знаем друг друга, дружим, понимаем один другого даже не с полуслова, а с полунамека, и все же в этой работе композитор удивил меня. Несмотря на известное имя, положение, славу, авторитет, Андрей Павлович вел себя и держался так, будто «Жестокий романс» – его первая работа в кино. Его увлеченность, открытость, готовность все переделать, отсутствие какой-либо самоуверенности наглядно свидетельствовали о творческой молодости композитора, о том, что душа его жива, свежа, неуспокоенна, продолжает находиться в движении. И результат, с моей точки зрения, получился великолепным. Все романсы, написанные им для картины, мелодичны, очаровательны, нежны – одним словом, прелестны. Щемящую грусть, чувственность, горькую ноту несут и другие мелодии – вальс, марш, цыганская пляска, гитарные разработки романсных тем. Композитор напоил, обволок, окутал картину миром замечательных музыкальных звуков. Весь фильм, действительно, зазвучал как один большой романс. В музыке слышны и страстность, и нежность, и горечь, и тревога, и страдание. Написанная в традициях русской классики, музыка в сути своей современна. Ее не спутаешь с романсами прошлого века. Это не стилизация, а фантастическое умение объединить старинность и современность в единое, гармоническое звучание.

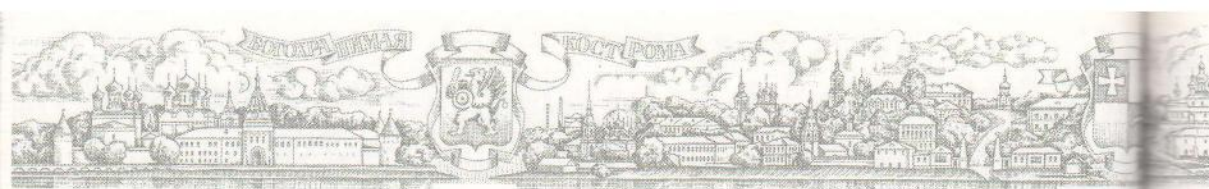
Как мне думается, музыкальная и звуковая среда помогли создать поэтическую, напряженную, местами мучительную, кое-где давящую атмосферу картины...

Надо еще упомянуть о разудалой цыганской стихии, которая, врываясь в музыкальную ткань, придает некий надрыв, который так любили наши предки. Наряду с песней Паратова на стихи Р. Кипплинга и цыганской пляской, сочиненными Андреем Петровым, в картине звучат и подлинные народные цыганские мелодии. Они вносят лихую бесшабашность, веселое отчаяние, в них чувствуется какой-то надлом, ожидание беды, несчастья... В последние годы на наших кино- и телевизионных экранах намелькало немало цыган с их песнями, плясками. Выработались уже стереотипы немыслимых цветастых костюмов, штампы аффектированного, разухабистого поведения. Нам повезло: ансамбль под руководством Н. Васильева состоял из музыкальных, одаренных, интеллигентных, очень славных людей. Нам хотелось, сохраняя удаль, ритмический нерв, показать цыган прошлого века не условными



экзотическими масками, а обычными, нормальными музыкантами, которые работают за деньги, продают свое искусство...

И, наконец, пора сказать несколько слов об исполнительнице главной роли. Ею оказалась студентка последнего курса Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Лариса Гузеева. Она была третьей претенденткой по счету, и, сняв кинопробу с ней, мы прекратили поиски. Как-то мне позвонил актер Сергей Шакуров и сказал, что в Ленинградском институте видел девушку, которая, возможно, подойдет на роль Ларисы. Шакуров сообщил ее имя и фамилию. Я мог бы, конечно, отмахнуться, так как подобных советов получал множество, но я прислушался к звонку Шакурова. Мы, не откладывая, пригласили Ларису на кинопробу, Лариса оказалась очень нервной, легко возбудимой натурой. В ней угадывалась несомненная актерская одаренность. В особенности ей удавались сцены печальные, трагические, требующие большой внутренней наполненности. А это ведь самое трудное. Внешность героини должна была быть такова, чтобы с первого взгляда можно понять, почему вокруг девушки кружатся, словно вороны, мужчины. Взгляд на красоту всегда очень субъективен, но картину снимал я, — так вот, по моему мнению, Лариса Гузеева — барышня очень красивая. У Ларисы привлекательное лицо, огромные глаза, стройная фигура, и в ней существует какая-то, я бы сказал, экзотичность, которая не могла помешать в этой роли. Не во всем я был уверен, когда утверждал Гузееву на роль, но полагался на себя и на великолепных актеров, которые ее будут окружать во время съемок. И действительно, партнеры самоотверженно помогали дебютантке, а надо сказать, что до этого Лариса никогда не снималась, не имела никакого кинематографического опыта и вообще актерской профессией, не в обиду институту, практически не владела. Ей присущи многие качества, необходимые для лицедейства, но, честно говоря, намучились мы с ней немало. По сути, картина наша и была для нее подлинной актерской школой. Нагрузка оказалась для нее очень тяжелой. Запоминать текст, репетировать сцены, каждый день сниматься по восемь-десять часов, разучивать песни, работать с балетмейстером, при этом, практически, без выходных — таково было ее ежедневное расписание. Так вот, Алиса Фрейндлих, Никита Михалков, Андрей Мягков, Виктор Проскурин, когда они снимались в сценах вместе с героиней, помогали ей как могли. Все они проявили великолепную актерскую солидарность, доброе отношение к молодой артистке,



поддерживали ее, ободряли, делились своим опытом и как бы всегда пропускали ее вперед. Лариса оказалась девушкой восприимчивой и трудолюбивой. Ей надо было соответствовать, быть, по крайней мере, не хуже своих партнеров. Задача для молодой, неопытной артистки – ох, какая нелегкая! Она кое-где уступает другим исполнителям – и это естественно. Мастерство, опыт, знание ремесла приходят с годами, а Ларису должна была обязательно играть молодая исполнительница. На экране, особенно на крупных планах, скрыть возраст невозможно. Лариса Гузеева работала, как говорится, «на полную катушку», не жалея нервных клеток, слез, чувств. Она, конечно, вкладывала в роль свои личные горести, несчастья, которые ей довелось испытать, несмотря на молодость. Все трагические сцены, которые она, с моей точки зрения, сыграла хорошо – это не результат актерского умения, а ее личная, горестная исповедь. Я доволен работой Ларисы Гузеевой и желаю ей счастья в ее актерской судьбе. Стартовый толчок мы ей дали...

Я многое мог бы еще рассказать о том, как создавался «Жестокий романс»...

Когда человек берется экранизировать известную вещь, да еще пытается отойти от канона, ему, скорее всего, несдобровать. Он уподобляется боксеру, который раскрылся. Боксер становится уязвимым, он, по сути, подставляет себя под удары. И я понимаю, что этим не замедлят воспользоваться. Везде есть ревнители, обязательно найдутся те, кто «блюдет». Они никогда не сомневаются в себе, всегда уверены в собственной непогрешимости. Но, думаю, найдутся и другие. Как-то хочется надеяться. Я знаю, наша картина станет предметом споров, разночтений, дискуссий, полем критических и зрительских баталий. Я готов к этому и с интересом жду взаимоисключающих оценок и суждений.

Р. С. Эта статья была написана еще до массового выхода фильма на экран. Когда картина широко пошла, то действительность превзошла все мои ожидания. Я оказался в эпицентре литературоведческих бурь и киноведческих страстей. Каждое утро я с интересом открывал почтовый ящик, вынимал газеты и получал очередную порцию...

(Журнал «Нева». № 1. 1985 г.)