

Наталья Баландина

«Цена» Михаила Калика. На сломе десятилетий

Михаил Калик, один из крупнейших мастеров отечественного кино, автор картин «Человек идет за солнцем» (1961), «До свидания, мальчики!» (1964), «Любить» (1968), воплотивших яркость его поэтического и пластического дарования, в январе 2017 г. отметил свой 90-летний юбилей.

Через два месяца – 31 марта он уходит из жизни. Его фильмы переворачивают представление о кино: кажется, что оно теряет границы, как изображение на экране во время просмотра «До свидания, мальчики!», которое словно рождается из музыки и наоборот. Мир, возникающий в кадре, велик и одновременно соразмерен человеку, способному вместить его необъятность и красоту. Последней лентой, снятой режиссером перед отъездом в Израиль в 1971 г., стала экранизация пьесы «Цена» Артура Миллера.

Продолжая борьбу с чиновниками за права автора и восстановление режиссерской версии фильма «Любить» в 1968 г., Михаил Калик получает предложение начать работать в телевизионном объединении «Экран». Лишенный возможности снимать кино на натуре и широко использовать движение камеры, он воспринимает новые условия работы как повод для художественного эксперимента. Режиссер словно отталкивается от противного, ограничивая себя во всем, закрывая артистов и зрителя в одной единственной декорации. Его камера как будто отказывается от невесомости, подчиняясь силе земного притяжения, снижает скорость и сужает угол зрения. Вместе с тем телевизионная эстетика обозначила новый период в творчестве Калика, подсказала поворот – в сторону театральную драматургии.

В 1949 студент Михаил Калик ушел со второго курса театроведческого факультета ГИТИСа после кампании против космополитизма, осознав, что не сможет ни свободно писать о театре, ни работать на сцене в качестве режиссера. Ему кажется, что кинематографист ощущает меньше давления, в этом мире дышится легче, чем в театральной среде, – Калик не может оправиться от потрясения, когда на его глазах театральные деятели участвовали в расправе над своими коллегами – его любимыми учителями в ГИТИСе. В тот день студентов института вызвали в актовый зал, где происходил «суд» над их профессорами. «Я вышел и решил: не останусь здесь. К тому моменту я хотел перейти на режиссерский; <...> я же не смогу писать так, как думаю, я должен обязательно вставлять цитаты, слова про партию, то есть, врать. В кино-режиссуре все-таки не совсем так, там свободнее, там не надо говорить напрямую»¹. Калик поступает во ВГИК в том числе, чтобы порвать с театром, который в юности покорила его воображение.

В дальнейшем режиссер будет увлеченно исследовать природу кино, разрабатывать элементы киноязыка, выбирая материал, в котором действие развивается не за счет психологической интриги



М. Калик на съемках

и диалогов, а по законам специфики экрана. Слово в его кинематографе всегда играло вспомогательную роль: главным героем был Ариэль – воздух в кадре, пространство, которое звучало, вибрировало, передавало тембр и оттенки лирического голоса автора. Реальность в объективе камеры Калика хранила чувство удивления, открытия перед жизнью – события и персонажи часто отступали на второй план, главным был этот взгляд, угол зрения, яркое образное восприятие мира. В сущности, сюжет его фильмов – это переживание времени: в детстве, в юности, на войне или сразу после нее, в шумной городской толпе или за столиком кафе в ожидании встречи. Режиссер стремился выразить не характер, а состояние, развивая фильм как музыкальное произведение, в котором то переплетаются, то расходятся основная и второстепенные темы.

Но почему бы не попробовать сделать то, что раньше не приходилось делать, приобрести новый профессиональный опыт – перенести на телеэкран современную театральную пьесу, построенную по закону трех единств? Очевидно, что в работе над таким материалом следует опираться не на операторское или монтажное решение, а в первую очередь на артиста. Новая пьеса Артура Миллера, в 1968 г. опубликованная в журнале «Иностранная литература» в переводе Константина и Алексея Симоновых, вовсе не случайно привлекла внимание Калика. За разговорами и напряженными спорами двух братьев на чердаке

старого дома в Нью-Йорке скрывался мир, созвучный интонации его кинематографа и одновременно настроениям конца 60-х.

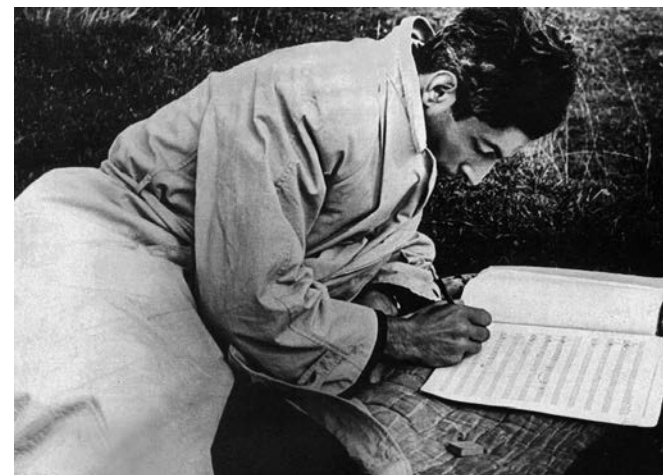
В статье о самой известной пьесе Артура Миллера «Смерть коммивояжера» Наум Берковский отмечал, что «драма у Миллера строится на коллизиях возраста»². В определенной степени это характерно и для драматургической конструкции «Цены». Но как обычно бывает в пьесах Миллера, тема возраста является лишь частью чего-то большего – многоплановой и разветвленной композиции, в которой сталкиваются различные голоса.

Отметим, что Калик выбирает пьесу, в которой герои оценивают себя во времени, пытаются взглянуть на свою жизнь со стороны, думают не столько о настоящем, сколько о случившемся. Пятидесятилетний Виктор Франц с простодушным удивлением восклицает: «Когда оглядываешься назад, многое кажется невероятным. Сомневаешься, что это со мной произошло». А восьмидесятидевятилетний оценщик Соломон сокрушается: «Всю свою жизнь я был борец. <...> А теперь я сижу здесь и говорю Вам, что все это сон». Между ними большая разница в возрасте, но и тот, и другой – первый робко и с надеждой, второй яростно и безнадежно – пытаются скрепить прошлое и настоящее. Но устоять во времени можно лишь тогда, когда не обижаешься на судьбу и сохраняешь открытое и благодарное отношение к жизни. Соломон, почти как шекспировский герой, горько спохватывается о том, что человеческая жизнь так быстротечна и призрачна, что должна растаять, как сон: он так видит свое прошлое теперь – на краю, когда не может собрать растекающееся время, ощущая одиночество и вину перед близкими. Но для Виктора прошлое так же реально, как настоящее, даже, если оно в какой-то момент кажется невероятным, именно поэтому достаточно всего нескольких минут, чтобы воскресить его, здесь, в окружении вещей из родительского дома. Эта метаморфоза завораживает его самого – он признается своей жене Эстер: «Я не понимаю, что со мной происходит». Калика как раз интересуют эти «остановки» в повседневной жизни человека, попытки обрести точку опоры... Героям его предыдущих фильмов удавалось существовать в особом измерении – зазоре между внешним бытовым миром, насыщенным документальными подробностями, и миром внутренним. Мальчик, открывающий родной город, как таинственный неведомый континент, замечающий в самом неприметном удивительное художественное явление в картине «Человек идет за солнцем» (1962); бойцы, застигнутые во время

привала воспоминаниями, спорящими с фронтовой реальностью, в «Юности наших отцов» (1959); ребята, оканчивающие школу и обретающие в будничном времени необыкновенное чувство свободы в фильме «До свидания, мальчики!» (1964).

Ситуация в пьесе «Цена» самая прозаическая – продажа семейной мебели, собранной в мансарде предназначенного на слом доходного дома в центре Манхэттена. В этой картине Калика и персонажи, и фабула, и предлагаемые обстоятельства менее возвышенные, более приземленные, чем в его предыдущих историях. Поначалу кажется, что эта пьеса больше подходит какому-нибудь другому режиссеру, к тому же американские реалии делают еще более условным киноповествование. Но вскоре понимаешь, что давление материала превращается в прием для создания нужной дистанции между зрителем и персонажем.

Размышляя об особенностях стиля «поэтического натурализма» в связи с пьесами «английских рассерженных» и драматургией Артура Миллера, Борис Зингерман писал, что «если “натурализм” нового театрального стиля выражается прежде всего в документальности быта и типажности актеров, то “поэзия” – в особом ритмическом построении спектакля»³. Такая структура чрезвычайно близка «Цене» Михаила Калика, который в телевизионной постановке был вынужден отказаться от многих привычных приемов и средств выразительности, но сохранил верность главному – особому ритмическому построению фильма. Экранное решение миллеровской пьесы опирается именно на этот принцип, которым блестяще владеет автор фильма «До свидания, мальчики!». Вместе с тем, в отличие от драматургических конструкций многих предыдущих картин Калика, «Цена» Миллера основана на двойном конфликте и противопоставлении внешнего и внутреннего плана действия: конфликт между системами ценностей двух братьев и конфликт, характерный для британской и американской драматургии второй половины 50-х – 60-х гг., испытавшей влияние театра Чехова, – между «житейской обыденностью и внутренней жизнью человека». Борис Зингерман так описывает логику развития спектакля, отсылающего к этому типу драматургии: «Действие начинается, как правило, в привычно завораживающем ритме будничной жизни. Постепенно после того, как зритель взят в плен этой монотонностью и, словно усыпленный ею, без подозрений отдается происходящему, ровный ритм вдруг начинает прерываться внезапными будоражащими взрывами»⁴. Однако сложность адаптации пьесы «Цена» для экрана состоит



М. Таривердиев

в том, что в ее структуре огромное место занимает внедейственный план, т.е. предыстория героя, которая раскрывается в монологах и диалогах. Кажется, что для Калика, который не раз повторял, что он «терпеть не может диалог в кино», потому что кино – это совсем другое – «изображение, запах, атмосфера»⁵, это неодолимое препятствие. Однако он пытается преодолеть статичность действия за счет монтажа и музыки – в некоторых эпизодах, а также с помощью самой идеи неподвижности. Режиссер словно сражается с ней, как Дон Кихот с мельницами, как герои «Цены» с загромоздившей комнату старой мебелью, собранной со всего дома – такой массивной и надежной, что ее нельзя поменять – она никогда не сломается. Это безнадежная борьба – дуэль с противником, которого невозможно победить, как невозможно победить прошлое, но в борьбе с которым черпаешь силы и обретаешь знание.

Конечно, у режиссера телевизионного фильма есть технические возможности, позволяющие внести движение в кадр, – смена ракурсов, наезд и отъезд камеры, необычный угол съемки, но Калик, используя их, вместе с тем подчеркивает и замкнутость пространства, указывает на неподвижность и громадность обстановки, заполняющей все своим присутствием, ограничивая передвижения людей. С другой стороны, он спорит с этим герметичным миром, пытаясь вырваться в знакомую



М. Калик в своей квартире в Иерусалиме

лирическую стихию с помощью фото и кинохроники, а также музыкальной партитуры Микаэла Таривердиева. Сочиняя фильм, режиссер ощущает себя как фехтовальщик, готовый в любой момент отразить удар, доказывая самому себе, что сможет покорить «драму идей» Миллера: он словно берет пример с героев пьесы, которые ведут ожесточенную полемику, отстаивая свои позиции.

«Цена» – это образец пьесы-дискуссии в ибсеновском духе, в которой автор использует свой излюбленный прием «судебного разбирательства». На это обращает внимание Наталья Микеладзе – автор диссертации о драматургии Артура Миллера, отмечая, что «Цена» и «Случай в Виши» относятся к тому типу пьесы, в которой «вершится суд над идеями, мировоззрениями больше, чем над конкретными действиями, как в ранних пьесах»⁶. Что важнее – быть порядочным или успешным? Этот вопрос всегда современен, он не теряет своей остроты в любую эпоху. Кажется, только родные братья могут обсудить его, добыв всю правду, выяснив все до конца, задать его прямо, со всей степенью откровенности, глядя друг другу в глаза. Будто скрестив шпаги, герои «Цены» дерутся за идеи, выдвигая аргументы *pro* и *contra*, делая стремительные выпады и едва успевая защищаться. В этом диспуте они неизбежно приближаются к моменту «узнавания» или «самосознания» – кульминационной точке многих пьес Миллера.

Примечательно, что фильм «Любить», снятый Каликом год назад, тоже был задуман как дискуссия. «Я хотел найти новую форму для рассказа о любви. Мне хотелось сделать дискуссию, широкую дискуссию – что же такое любовь? Немножечко с юмором. Поэтому начинается с опроса людей... Это запев, предложение – “давайте все в этом участвовать”»⁷. Вопрос, который режиссер вместе с автором пьесы выносят на обсуждение в «Цене»: «Что такое человеческое достоинство?». Это то, что боится потерять уважаемый Уолтер Франц, признав свою вину перед братом и попросив прощения? Или то, что заставляло Виктора Франца остаться рядом с отчаявшимся отцом и поступить на работу в полицию, чтобы прокормить семью? Достоинство – это солидная работа, серьезный вид, твердость характера и строгий логический расчет? Или совсем другое – постоянные сомнения в себе и верность нравственным принципам вопреки собственной выгоде?

Отечественные фильмы конца 60-х гг. – это кино вопросов. Окружающая реальность режиссеров интересует меньше, чем то, что их герои думают о ней и о себе. На экран все чаще проникает атмосфера сомнений и беспокойства, ощущение кризиса: персонажи с рапирой в руках пытаются выяснить свои отношения с миром и с самими собой. По выражению Евгения Марголита, «эпоха неуклонно снижала температуру»⁸, что ярко отразили М. Хуциев в «Июльском дожде», Л. Шепитько в «Крыльях», М. Осепьян в «Трех днях Виктора Чернышова»... Та опора, которую, казалось, обрело оттепельное кино начала 60-х, в конце десятилетия рассыпается, уходит из-под ног. И самое главное, исчезает чувство подлинности, первозданности жизни, которым были наполнены лучшие картины оттепели. Не случайно, одним из главных мотивов кино конца 60-х становится подмена оригинала копией: самый известный пример – сцена типографской печати «Незнакомки» Крамского, с которой начинается «Июльский дождь». Реальность в этой ленте еще пронизана авторским поэтическим мироощущением, к которому уже примешивается острое чувство грусти и меланхолии, смятение и тоска.

Сосредоточиться на второй задаче – определении отношений героя с самим собой – полностью – можно было, только пройдя рубеж десятилетия, освободившись от социальных утопий. Попытку перенести основное действие в сознание героя удачно осуществили европейские режиссеры еще на рубеже 50–60-х гг. В отечественном кино главные открытия в этой области совершил Андрей Тарковский уже в 70-е.

Не случайно, знаковая фигура для кинематографа на переломе эпох – образ Кельвина из «Соляриса», который внезапно находит парадоксальное объяснение причины пребывания его спутников на станции: «А может мы вообще здесь для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви?». Марголит отмечал, что «общий сюжет кино 60-х – это осознание героем своего индивидуального “я”»⁹. Пожалуй, все лучшие режиссеры этого поколения – каждый в своей манере, увлеченно разрабатывают этот сюжет: их общие усилия подготавливали почву для дальнейшего художественного скачка. Сквозной темой отечественных фильмов середины и второй половины 60-х становится проблема выбора и личной ответственности. Конец десятилетия выявил эту проблему в реальности с сокрушительной силой. «Трагический финал 60-х (как он воспринимался политически) всех поставил перед выбором в заведомо безнадежной ситуации»¹⁰, – размышляет Андрей Шемякин.

Таким образом, вопрос о человеческом достоинстве и цене выбора – узловая проблема искусства рубежа 60–70-х гг. Сюжет пьесы Миллера с мотивом столкновения идеалиста и прагматика, выросших в одной семье и усвоивших принципиально разные взгляды на жизнь, близок размышлениям художников оттепели. Знаменательно, что в 1968 г. состоялась премьера спектакля «Цена» на сцене БДТ. Постановка Розы Сироты не сразу дошла до зрителя, но продержалась в репертуаре десять лет, а в 1990 г. ее возобновили с новым актерским составом (и одним прежним исполнителем – Владиславом Стржельчиком). Сергей Юрский, исполнивший роль Виктора в спектакле 1968 г., рассказывал о его судьбе: «В 68-м первой постановкой БДТ после вхождения танков в Прагу была “Цена” А. Миллера в переводе с английского Константина Симонова и его сына Алексея. <...> Играли мы четвером: Валентина Ковель (Ц[арствие] Н[ебесное]!), Вадим Медведев (Ц.Н.!), Владислав Стржельчик (Ц.Н.!) и я. Спектакль был показан 1 октября и сразу запрещен. Миллер (председатель ПЕН-клуба) высказался по поводу вторжения наших войск в Чехословакию, и его имя сразу попало в черный список. Раз в две недели мы играли тайно – под видом просмотра, не продавая билетов. Зал был переполнен каждый раз. Товстоногов пытался воздействовать на вершителей судеб, но власти были непреклонны. <...> Но тут включилась тяжелая артиллерия – влиятельный, дипломатичный, могущественный Константин Симонов. Весы начали колебаться. <...> И наконец на 10 декабря была назначена официальная премьера»¹¹.

Режиссерский сценарий Михаила Калика был утвержден в 1968 г., а съемки фильма «Цена» начались в феврале 1969 г. в Ялте. Создавая пространство, в котором должны действовать герои пьесы Миллера, режиссер использует прием, определивший композицию его предыдущей картины «Любить», – переплетение игрового и документального материала. Объективность кино и фотохроники служит как бы противовесом условности действия, происходящего на маленькой замкнутой площадке. Этот контрапункт был нужен в частности для того, чтобы удержать историю в границах кинематографа, обозначить систему координат, отстраниться от жанра телеспектакля. Да, события фильма происходят в интерьере квартиры, характеры вымышлены, среду мы можем только представить себе, но жизнь, текущая за пределами этих стен, – настоящая, когда-то зафиксированная оператором на улицах Нью-Йорка. На этот раз город слишком велик и многообразен, слишком светлив и изменчив, чтобы быть соразмерным человеку, улавливать его настроение, выражать его изумление или тоску. В нем нет открытой враждебности – режиссер с любопытством присматривается к нему, но все же этот образ противопоставлен «обыкновенному человеку». В режиссерском сценарии так описан индустриальный пейзаж, который должен появиться на экране: «Громоздятся угловатые силуэты зданий. <...> Все это однако не лишено современной привлекательности». Кроме того, перед нами город, который все еще помнит эпоху Великой депрессии, даже если эти воспоминания спрятаны глубоко внутрь. «Цена» начинается с документальной зарисовки Манхэттена: предлагают свой товар разносчики утренних газет, сверкают огромные щиты реклам на Бродвее, на тротуаре сидят уличные музыканты. Отсюда в комнату невысокого дома падает яркий солнечный свет. В проеме окна стоит человек, который через несколько мгновений поворачивается к зрителю. У него сосредоточенный и недовольный вид, как будто его заставляют ждать, отрывая от важных дел. Действие на протяжении фильма будет несколько раз возвращаться к распахнутому окну и освещенному солнцем потертому креслу, стоящему посередине комнаты. Намечая рисунок мизансцен, режиссер показывает, что основное внимание героя, ожидающего посетителя, распределено между двумя предметами – креслом и стоящей чуть в стороне огромной арфой с облупившейся золоченой рамой, и одновременно он словно пытается освободиться от этого «влияния»: постоять у окна, мысленно выскользнуть наружу, перевести взгляд на другие вещи.

Успех фильма во многом зависел от того, насколько точно режиссер построит систему взаимоотношений между персонажами, сможет ли он помочь артистам свободно существовать на съемочной площадке в декорации, которая практически не меняется. Некоторые сцены, например, решены как этюды на взаимодействие с предметом. В истории, в которой персонаж как будто бы сосредоточен на одной задаче – срочно распродать всю мебель из родительского дома, обреченного на снос, т.е. удачно провести переговоры с оценщиком и потенциальным покупателем, особое значение приобретает каждый жест. То, как герой поднимает с пола старую газету, стряхивает с нее пыль и разглядывает заголовок, как он, бросив быстрый взгляд на комод, что-то вспоминает, открывает ящик и с удовольствием вынимает рапиру, как он находит пластинку, ставит ее на патефон и, слушая, начинает танцевать, захваченный мелодией, живущей в дальних уголках памяти и нечаянно вылетевшей наружу. Мужчина и женщина с пластинки многократно повторяют одну и ту же фразу – «How do you do, Mr. Brown!». Сначала поют, а затем переходят на речитатив, и так смеются, что никак не могут договорить строчку до конца. Смех – такая же выразительная деталь, как взгляд, походка, поворот головы, – деталь, которую нужно использовать чрезвычайно деликатно, чтобы избежать фальши и сохранить художественное равновесие. Миллер трижды использует мотив смеха в пьесе: в начале, в середине и в конце. Калик осознает смысл этого сильного выразительного средства, соглашается с ним и даже подчеркивает его значение в структуре фильма. В его экранизации смех – это действие, которое прерывает одиночество героя, экзистенциальное одиночество «маленького человека». То, что на несколько минут позволяет вырваться из будничного циклического времени, дает чувство свободы и беззаботности, испытанное лишь в детстве. То, что примиряет обидчиков, хотя бы на краткий миг заставляя забыть о любых противоречиях.

В «Цене» смех предвзвешивает сдвиг, перелом действия, смену событий. Слушая «смеющуюся пластинку», Виктор забывает об оценщике, не пришедшем вовремя, о баррикадах из мебели, о том, что его брат Уолтер так и не перезвонил ему и видимо не хочет с ним разговаривать. Ему просто радостно, что здесь, в этом доме прошло его детство, когда везде звучала эта мелодия. Как раз в этот момент появляется его жена Эстер. Второй раз смех звучит в сцене, когда старьевщик Соломон гордо провозглашает: «профессиональная этика в нашем деле

началась с меня!». Эта фраза кажется забавной Уолтеру, который все-таки соизволит прийти сюда, – он смотрит с улыбкой на Виктора и Эстер, и они смеются все вместе – от души, сначала тихо, а потом все громче. Спустя некоторое время они снова вспоминают эту фразу – Калик в этот момент останавливает кадр – снимает тройной портрет людей, которые знали друг друга в детстве: Виктор и Уолтер, Эстер между ними. За кадром звучит звонкий, дружеский, заговорщический смех. Кажется, что все противоречия вдруг исчезли, словно и не бывало. Зритель испытывает и чувство неловкости – это общий смех над другим человеком, но режиссер подчеркивает добродушную интонацию и озорство, сменяя план со смеющимися взрослыми героями детской фотографией, вспыхивающей как надежда на спасение отношений и примирение братьев. Наконец, еще раз смех звучит в фильме в финальном эпизоде, когда Грегори Соломон остается один в доме семьи Франц и включает ту же самую «смеющуюся пластинку», которую слушал Виктор в начале фильма.

Семейная история, рассказанная Каликом, в значительной степени опирается на блестящую игру двух исполнителей – Михаила Глузского и Льва Свердлина. Трудно сказать, за кем наблюдать интереснее – за пылким прямодушным Виктором в исполнении Глузского или грузным эксцентричным Соломоном, которого играет Свердлин. Они оба превращают рассказ из чужой жизни и «драму идей» в историю о хороших знакомых людях и притчу о судьбе. Оба они играют персонажей, которые должны принять какие-то важные решения: Виктор – в связи с уходом на пенсию и завершением карьеры полицейского, а Соломон – по поводу итогов прожитого – он «проматывает» жизнь назад, как фильм, ощущая горечь и тревогу в конце пути. Для каждого из них пребывание в этой комнате, заваленной мебелью, – это своего рода «момент истины», испытание, которое должно преодолеть. «Когда давно не занимаешься мебелью, то забываешь, как это на тебя действует», – замечает Соломон. Но на самом деле им обоим гораздо важнее рассказать о себе, поделиться своими страхами и переживаниями, чем заключить деловую сделку, даже если Виктор долго сопротивляется попыткам гостя вызвать его на откровенность. Соломон – в некотором роде собиратель не вещей, а историй, «вечный свидетель»... «Все что случается с людьми, для меня очень важно», – объясняет он. А может быть, такой стиль поведения – профессиональный прием, средство добиться выгодной цены? Однако герой Михаила Глузского, кажется,



Фильм «Цена». М. Глузский – Виктор, А. Климова – Эстер,
Л. Галлис – Уолтер

вовсе не склонен вести задушевные беседы и отклоняться от цели их встречи. Но старый оценщик не согласен так вести дело: договариваться о покупке мебели можно только в том случае, если тебя слушают и хоть немного доверяют.

Характер Виктора в исполнении Глузского плохо сочетается с привычным образом полицейского: он – мягкий, чувствительный, тонкий человек. Но у него есть и другие качества, позволяющие ему отлично выполнять свою работу: сила воли, мужество, честность, чувство справедливости. В юности Виктор хотел заниматься наукой, увлеченно работал в домашней лаборатории, конструировал, но после разорения семьи не смог закончить учебу в колледже и получить диплом. Соединение теплоты, сердечности и внутренней твердости, умения не отступать, защищая свои убеждения, нравственные принципы, – отличительная черта многих персонажей Глузского, подчеркивающая цельность их натуры. Но в роли Виктора скрыта и романтическая тема, не столь характерная для других его героев: этот молоджавый коренастый мужчина в полицейском мундире, который ему очень к лицу, одновременно галантный джентльмен, заботливый муж, влюбленный в свою жену. Порывистый характер делает его иногда резким и чересчур категоричным, но он не умеет лицемерить и фальшивить. Простодушие – его дар, такой же, как талант живописца или писателя. Жена Виктора Эстер,

которую играет Александра Климова, жалеет, что в молодости он не развил свои способности, вспоминая о том, как однажды незнакомый человек принял его за скульптора. Эстер мечтает о какой-то другой жизни и не может принять то, что карьера Виктора сложилась именно так, а не иначе. Как героини многих пьес Миллера, она любит «своего парня» и старается его понять. Виктор в последнее время и сам стал сомневаться в правильности своего выбора, который он сделал здесь в этой комнате 30 лет назад. Но эта растерянность появилась только потому, что настало время выйти в отставку и найти новое занятие.

Все, что случится в этой квартире в течение ближайших полутора часов, – разговор с женой, встреча с оценщиком, чье имя он нашел в старой телефонной книге, спор с братом, которого он не видел 16 лет, – заставит Виктора, пережив шок и разочарование, обрести уверенность и надежду, победить страх перед будущим. Какая бы тень не ложилась на образ его отца, какие бы тайны не раскрыл ему Уолтер, роль которого сыграл Леонид Галлис, Виктор все больше убеждается в том, что он поступил тогда только так, как мог и должен был поступить. Как бы его не старались уверить, что все было напрасно, и проявлять благородство не требовалось, потому что у отца оставались сбережения, которые тот скрывал, герой Глузского лишь яснее постигал смысл семейной истории тридцатилетней давности. И главное – он не теряет преданности и любви к своим близким. Когда Виктор объясняет, что догадывался о том, что у отца были деньги, но несмотря ни на что хотел поддержать его, быть рядом с ним, Уолтер наносит самый жестокий удар. Он объявляет, что в этом доме «любовь никогда не ночевала», а брак их родителей был всего лишь финансовым соглашением, поэтому и сохранять нечего. Уолтер пытается подтасовать факты, чтобы доказать, что их семейные связи с самого начала были слишком хрупкими и призрачными, фанатично желая утвердить свою правоту. Именно в этот момент, когда ужас и потрясение испытывает даже Эстер, Виктор сквозь боль и отчаяние обретает внутреннюю силу и покой. Рассказывая о своих догадках об отце, герой Михаила Глузского, словно оправдываясь, кричал: «Что же я должен был припереть его к стенке, если у него оставалось несколько долларов?», так яростно демонстрируя это действие, что мы почти видели незримого обездвиженного противника. Но на реплику Уолтера об отсутствии любви в их доме он отвечает спокойным тоном: он уже не сердится, а жалеет брата. Столкнувшись с врагом лицом к лицу – не с братом, а с его идеями, мировоззрением, – он остро ощутил, как важно

защищать тех, кто за его спиной. И потому теперь его слова полны горечи и сочувствия. Герой Глузского, присев рядом с Эстер напротив Уолтера, терпеливо и тихо, как ребенку, объясняет: «Уолтер, это моя жена: ты уйдешь, а нам с ней надо жить и смотреть друг другу в глаза! Это были наши родители, это был наш дом, а звучит так, словно мы были кучкой совершенно чужих друг другу людей!». Но чем сдержаннее становится темпераментный Виктор, тем больше перестает владеть собой хладнокровный Уолтер. Чем более кротко и разумно звучит голос первого, тем враждебнее становятся обвинения второго. В конце концов, Уолтер произносит совсем нелепую фразу, обращаясь к Виктору и Эстер, которые молча стоят перед ним: «Вы сдались перед жизнью! В вас кипит зависть!». Наконец, его гнев достигает высшей точки, и уже у порога он оборачивается и бежит прямо на Виктора, заноса руку для удара. Только крики свидетелей – Эстер и Соломона останавливают его. Тряхнув головой, он словно пытается сбросить наваждение и, не говоря ни слова, выходит на лестницу.

Леонид Галлис, которого, вероятно, познакомил с Каликом Михаил Глузский – его старый приятель и сокурсник, играет солидного, уверенного в себе человека, привыкшего сохранять деловой и невозмутимый вид. Он говорит словно сквозь зубы, с бесцветной интонацией, скороговоркой, как тот, кто привык отдавать распоряжения и руководить, не допуская мысли, что его мнение можно оспорить. Несчастье Уолтера в том, что, осознавая свою вину, он не хочет в этом признаться даже самому себе, не может попросить прощения, и поэтому его сжигает чувство безысходности и бессильный гнев. Но на протяжении большей части фильма этот персонаж почти не проявляет эмоций – кажется, что артист просто зазубрил свой текст и произносит его формально. Он ведет себя так отстраненно, что, кажется, всего лишь изображает своего героя, но вместе с тем это краска характера Уолтера – недостаток чувствительности. Виктор в трактовке Глузского – его полная противоположность: артист тонко и легко меняет эмоциональные регистры с помощью пластики, тембра и интонации голоса, который звучит то низко, внушительно, строго, то высоко, звонко, стеснительно. В его характере сочетаются мудрость с детской неуверенностью в себе. В некоторые моменты он объясняет мотивы своих поступков так, будто просит прощения за что-то. Например, за то, что приходится говорить о себе.

Один из самых ярких монологов героя Глузского в «Цене» – это рассказ о мгновении, когда он вдруг остро понял душевное состояние



Фильм «Цена». Л. Свердлин – Соломон, М. Глузский – Виктор

своего отца, потерявшего огромное состояние и положение в обществе – ужас Великой депрессии. Сначала Виктор обращается к пустому креслу, в котором когда-то сидел «милый пожилой джентльмен, всегда ждущий новостей», как характеризует его Эстер, так достоверно воспроизводя разговор с отцом, словно он сейчас присутствует в комнате. Затем герой описывает свою прогулку в Брайант-парк: «Там сидело столько людей, что травы не было видно. Огромная ночлежка под открытым небом. На некоторых еще были начищенные туфли и приличные шляпы – обанкротившиеся бизнесмены, юристы, первоклассные инженеры». Эта картина осталась в памяти героя как символ социальной и человеческой катастрофы, стихии, поглотившей его отца. Интонация голоса Михаила Глузского рисует эту сцену не менее ярко, чем кадры фотохроники, найденные режиссером в архиве и вплетенные в ткань фильма.

И все же одна из главных сюжетных линий «Цены» – это взаимоотношения Виктора Франца с 89-летним оценщиком Соломоном, с которым, казалось бы, у него нет ничего общего. Если в первой части фильма эти персонажи ведут подробный прямой диалог, то во второй, построенной вокруг словесной дуэли двух братьев, Соломон, играющий роль стороннего наблюдателя, реже появляется на экране. Но кажется, что он «действует на расстоянии». Его присутствие не только в комнате, где разворачивается основной конфликт, но и в закадровом

пространстве – в спальне, где хозяйева попросили подождать посетителя, становится камертоном всего происходящего – дискуссии, которая чуть было не перерастает в драку. Он, случайный свидетель, опасаящийся, что сорвется выгодная сделка, становится человеком, молчаливо сочувствующим Виктору. Такое впечатление, что посетитель незаметно возвращается в комнату просто для того, чтобы не быть в стороне. Соломон – чужак, не имеющий права вмешиваться в семейный конфликт. Но в финале кажется, что его присутствие здесь почему-то не то, что не уместно, как сначала думалось Эстер, когда старик выходил из спальни в самый острый момент спора, но, наоборот, необходимо. Виктор и его жена прощаются с оценщиком очень тепло и сердечно, так словно чему-то научились у него. Мебель продана, хоть и не за большую цену, но это их больше не волнует, как и старые семейные счета, – взявшись под руки, они идут в кино.

В архиве Льва Свердлина в РГАЛИ хранится блокнот с описанием роли Соломона с указанием дат съемок. Артист отмечал все, что связано с первым появлением его героя на экране: детали костюма, походку, выражение лица, взгляд. В фильме все эти подробности сразу создают яркий портрет персонажа. Сначала Виктор и Эстер слышат с лестничной площадки громкий кашель, предваряющий приход пожилого джентльмена «в бесформенном пальто», с «потертой черной шляпой, слегка заломленной» и «большим кольцом с бриллиантом на левом указательном пальце», «под мышкой очень старый кожаный портфель». Кашель долго не останавливается, кажется, что этот старик зашел сюда по ошибке и ему срочно нужна помощь. Но выясняется, что он просто поднялся по крутой лестнице на самый верхний этаж и должен отдышаться. Сначала гость не может произнести ни слова – его усаживают в кресло и он, обретя дар речи, иронично описывает свой подъем по лестнице. Удостоверившись, что эта квартира принадлежит семейству Франц, посетитель, глядя во все глаза на Виктора в форме сержанта, восклицает, что ему невероятно повезло, потому что раньше он никогда не имел дела с полицейскими. Уже с первого взгляда ясно, что это необычный оценщик, потому что прежде всего его интересуют не вещи, а люди, которые их продают. В его душе не гаснет огонек любопытства к жизни, у него пронизательный взгляд, профессиональная хватка и неиссякаемое чувство юмора. После знакомства с Виктором и обменом любезностями с Эстер старьевщик обводит взглядом комнату, охая: «Сколько мебели! Я никак не ожидал увидеть такую тьму мебели в этом

районе!». Узнав, что она стоит здесь уже 16 лет, он намекает, что время снижает ее цену, потому что эти прочные красивые качественные вещи вышли из моды – изменился стиль жизни: например, что делать с кабинетным столом, если в современных квартирах нет кабинетов? И кто захочет купить искусно сделанный шкаф, если двери в новых домах уже, чем его ширина? Но сразу же успокаивает Виктора: ему эта мебель нравится, и он сейчас все подсчитает. Однако любой предмет, возникающий в поле его зрения, становится поводом для беседы, отвлекающей от деловых переговоров.

Заметив покрытую пылью пластинку на столе, Соломон подносит ее к глазам и радостно сообщает, словно сделав открытие: «Галахер и Шин!» Виктор, теряя терпение, бурчит, что надеется избежать прослушивания. Гость строго объясняет, что он выступал «с этим Галахером и этим Шином в одной программе, наверное, в пятидесяти разных театрах». Теперь настала очередь удивляться Виктору: «В молодости Вы были актером?». Герой Свердлина снисходительно повторяет: «Актером?», добавляя с гордостью: «Я был акробатом!», выделяя гласные в последнем слове. Эта сцена – самый выразительный пластический автопортрет Соломона. После реплики о номере, с которым выступала его семья, герой Свердлина делает быстрое и непринужденное движение ладонями, словно подбрасывая вверх маленького воображаемого гимнаста, а затем сразу другой жест – согнув руки в локтях, поднимает их, как будто легко поддерживает над головой сделавшего сальто человек. Эта пантомима удивительно преображает персонажа – в пожилом полном человеке, который ходит, опираясь на палку, возрождается образ молодого воздушного гимнаста. Оказывается, Соломон помнит это чувство невесомости. В почтенном господине с портсигаром и портфелем все еще живет артист, и спрятанные под маской дельца легкость и юношеское озорство роднят его с Виктором. Это подтверждает сцена, в которой герой, примеряя попавшийся под руку цилиндр-шапокляк, стоит перед зеркалом, подбоченясь, принимая разные позы, будто репетирует роль. У Свердлина очень подвижная мимика, крупные черты лица – большие круглые белки глаз, сверкающие на смуглой коже, густые косматые брови. Выражение глаз делает его лицо порой похожим на греческую маску. Изображая акробата, он поднимает глаза вверх так, словно над его головой целая пирамида из людей, которую нужно удержать на руках. Это взгляд человека, напряженного до предела и изо всех сил стремящегося сохранить равновесие.

Михаил Калик сделал точный, безошибочный выбор, пригласив Льва Свердлина на роль еврейского оценщика Соломона. Надо было сыграть не просто характер, а прожитую судьбу, – персонажа, соединившего в себе разные эпохи, накопившего огромный жизненный опыт. Свердлин блестяще справляется с этой задачей – с одной стороны, тщательно продумывая и создавая точный актерский рисунок, а с другой – отчасти воплощая самого себя. Ученик Мейерхольда, поступивший в его Мастерские в 1923 г., принятый в ТИМ, где он служил вплоть до его закрытия в 1938 г., Свердлин блестяще освоил принципы биомеханики. Сохранилась архивная кинозапись, сделанная во второй половине 20-х годов, где артист вместе с Рахилью Гениной демонстрирует упражнение «Удар кинжалом». Умение свободно владеть своим телом и быстрота реакции помогут ему сохранить прекрасную форму в поздний творческий период. Глядя на Соломона в «Цене», который почти не позволяет себе делать паузы в разговоре с Виктором и мгновенно реагирует, если возникает малейшая угроза для их сделки, легко поверить, что он в молодости был акробатом.

На экране первая значительная роль Свердлина – рыбак Юсуф, влюбленный, как и его друг в исполнении Николая Крючкова в одну и ту же девушку – героиню Елены Кузьминой, в картине «У самого синего моря» (1936) Бориса Барнета. В 1943 г. артист сыграл журналиста Мишу Вайнштейна в одной из самых знаменитых мелодрам военного времени – «Жди меня» А. Столпнера. Свердлин – рекордсмен по количеству ролей в театре и кино: с 1943 по 1963 г. он снимается почти непрерывно, одновременно играет на драматической сцене – на рубеже 30–40-х в театре Вахтангова, затем – в театре Маяковского, участвуя в постановках Н. Акимова и Н. Охлопкова. С 1962 г. Лев Свердлин, который начал преподавать в юности, работая в театре Мейерхольда, становится художественным руководителем актерского курса во ВГИКе, а с 1963 – в ГИТИСе. Кажется, что он берет за все, не хочет отказываться ни от какого занятия, связанного с его профессией, ни от какой роли на сцене и в жизни. И этим как раз похож на своего героя в фильме Калика, который характеризует себя так: «Я был здоров как лошадь. Вино, женщины, все на свете. <...> Только жизнь меня остановила». В пестрой веренице персонажей Свердлина можно выделить два типа: люди, облеченные властью – вожди, генералы, начальники и – народные герои, представители яркого национального характера. Их выбор во многом определил восточный тип внешности артиста: он играл

монгола Сухэ-Батора, татарина в «Моих университетах», чукчу в фильме «Алитет уходит в горы», но квинтэссенцией типа фольклорного героя стал его Насреддин в ленте Якова Протазанова. Хитроумный персонаж восточных сказок, балагур, шутник, жизнелюб воплотил важную черту индивидуальности артиста, его тягу к эксцентрике, реализованную и в позднем образе Соломона.

Калик пригласил Свердлина на роль оценщика, желая колоритно передать национальный характер, – эта тема, важная для автора пьесы «Цена», имеет огромное значение и для режиссера, замечавшего, что почти в каждом его фильме есть «еврейский персонаж». Для Свердлина это тоже особая работа, возвращающая его к собственным корням, и последняя роль в кино. В августе 1969 г. он уходит из жизни.

Примечательно, что когда в старом родительском доме появляется Уолтер и пытается воспрепятствовать сделке, Соломон теряет свою уверенность, чувствует слабость и нарастающее беспокойство. Свердлин показывает, как меняется его персонаж, которого брата отводят в спальню, чтобы поговорить без свидетелей. В своем блокноте артист выделяет сцены, когда герой возвращается в комнату: «Первое появление Соломона», «Второе появление Соломона», «Третье появление Соломона»... В первый раз старьевщик выходит, чтобы вызвать на пару минут Уолтера и объяснить ему, что приглашение Виктора оценить мебель подарило ему 5 лет жизни. Но пытаться разжалобить этого человека – пустая трата времени. Выглядывая из спальни в четвертый раз, Соломон ведет себя более решительно и остается в комнате. «Входит, с тревогой переводя взгляд с одного брата на другого, идет и проходит мимо братьев, садится в кресло» – записано в блокноте Свердлина. Это не сразу бросается в глаза, но Соломон занимает то самое место, где когда-то сидел отец Виктора и Уолтера. Так, словно он теперь не посторонний, и ему нельзя отлучаться, нужно быть бдительным, внимательно следить за развитием разговора, чтобы предотвратить катастрофу.

В «Цене» Калик развивает магистральную в его кинематографе тему воспоминаний, которая определяла конструкцию картины «До свидания, мальчики!». Зритель догадывается о замысле режиссера, услышав ясную, прозрачную клавишинную мелодию Микаэла Таривердиева на начальных титрах фильма – мотив хрупкости детства. Но вслед за ней звучит резкая шумовая партитура мегаполиса – хаос и какофония голосов, обрамляющая рассказ о старом доме в Манхэттене. Однако оказывается, что драматическая ситуация пьесы Миллера для Калика –

это история о возможности исправить непоправимое, починить испорченное много лет назад, как треснувший резонатор старой материнской арфы, – на этот дефект обращает внимание оценщик. Время и место даны героям, чтобы попытаться восстановить утраченную целостность, потерянную гармонию, о которой напоминают музыкально-пластические этюды, «застывшие мгновения», прерывающие основное действие. И поэтому понятие «ностальгия» в структуре фильма, помимо своего прямого значения, приобретает дополнительный смысл: музыка и образы, возникающие в экранном пространстве – это средство исцеления героев и возвращения нарушенного равновесия. Таким образом, режиссер словно становится соучастником истории, он вмешивается в происходящее, сочиняя реальность, в которую вовлекает персонажей. Но музыку воспоминаний слышит только один человек – Виктор, она звучит, когда он приближается к арфе, на которой играла мать; когда в дверях квартиры появляется брат Уолтер; когда Эстер и братья задорно смеются, на мгновение забыв о противоречиях. Поэтому Виктора не пугает вид заброшенной мебели, загромождающей комнату, ведь через нее проходит музыка детства, которую, к сожалению, не может слышать Уолтер. Герой Михаила Глузского перед уходом из дома без горечи и тревоги прощается с вещами, которые ему уже не принадлежат: обводя взглядом комнату, он с улыбкой говорит «Пока!», словно обращаясь к старому другу.

Соломон в финале фильма тоже оказывается во власти воспоминаний. Но вид мебели, с которой он остается наедине, воздействует на него иначе: старьевщик вдруг осознает, что ее слишком много, а сил у него слишком мало. Ему кажется, что предметы оживают и превращаются в воинственного противника. В режиссерском рабочем сценарии этот кадр описан так: «Множество окружающих его вещей бросают вызов его старости. Показать несколько планов одушевленной мебели». Соломон в исполнении Льва Свердлина испуганно отступает назад и словно отмахивается от какого-то видения, отходит к патефону и ставит пластинку. Слушая любимый фокстрот – популярный шлягер 20-х гг., он начинает смеяться, слишком громко, почти задыхаясь, словно не может справиться со своими эмоциями и садится в кресло спиной к зрителю.

Калик рассказывал о работе над финалом: «Мне надо было записать старую американскую пластинку “How do you do, Mr. Brown”. Мне действительно достали такую пластинку, но она так шипела, что невозможно было ее использовать. Надо было ее сделать заново для

фильма “Цена”. Мне посоветовали пригласить Людмилу Гурченко и Андрея Миронова, который снялся до этого в моем фильме “Любить” и великолепно говорил по-английски. Я никогда не забуду, как они работали, буквально в поте лица. Мы все вместе – с Микаэлом Таривердиевым – записывали этот номер в студии. <...> Казалось бы такой пустячок, а они искали, искали, – еще лучше, еще лучше... И сделали такой блеск! А фокстротом ведь кончается картина, поэтому он так важен для меня: старьевщик слушает песню, начинает вспоминать и умирает под это»¹². Стоит отметить, что на коротком последнем плане фильма – фотографии клоунов – снова звучит клавишинная мелодия Таривердиева, соединяющая воспоминания Виктора и Соломона, в юности работавшего в цирке.

Фильм «Цена» не вышел на экран: сочетание имен – опального режиссера, ожидающего результатов суда в связи с протестом о нарушении авторских прав в фильме «Любить», и американского драматурга, осудившего ввод советских танков в Чехословакию, не могло вызвать одобрения Госкино. Судебное разбирательство так и не состоялось – Калику не удалось добиться решения о восстановлении авторской версии «Любить» или изъятии его фамилии из титров. Он подает документы на выезд в Израиль. Спустя месяц на него заводят уголовное дело по обвинению в частном предпринимательстве – за то, что он показывал свои картины «Любить» и «Цена» на закрытых просмотрах и творческих вечерах, получая за это гонорар. Во время обыска из его квартиры забрали копии всех фильмов, но улики – запрещенных материалов и документов – найти не смогли. Калик рассказывал: «состряпать уголовное дело им (это было КГБ, а не ОБХСС) так и не удалось, потому что я прошел такую школу, что для меня это были просто “шутки”. Но при этом было дано такое постановление, что отобранные копии не возвращаются, так как это собственность государства, и их хозяином является студия»¹³. После отъезда Калика в Израиль в ноябре 1971 г. в СССР запретили не только показывать его фильмы, но и упоминать или указывать его имя в любых документах. Словно не было такого режиссера. Премьера фильма «Цена» состоялась в Московском Доме кино в 1989 г., спустя 20 лет, прожитых в России без Калика.

Эта картина «зарифмована» с судьбой кинорежиссера, в ней и сегодня резонируют основные вопросы, которые он задал самому себе и зрителям. А в герое Михаила Глузского различим образ автора, которому близки переживания и мировоззрение Виктора Франца.

Какими бы ни были жизненные обстоятельства, какие бы испытания и разочарования ни обрушивались на нас, важно сохранить самого себя – не зачерстветь, не ожесточиться, не замкнуться. Калик пережил в 1951 г. арест и приговор к 10 годам исправительно-трудовых лагерей, а в 1969 г. – арест своих картин, пережил, сохранив внутреннее достоинство, открытость и жизнелюбие. Примечательно, что в 1969 г. он выбрал для экранизации пьесу, в которой герои подводят итоги значительного периода жизни, будто готовятся к новому рывку. Можно сказать, что режиссер проверяет, уточняет, выверяет собственные позиции в споре своих персонажей на экране. Впервые в его фильме звучит так много текста – пожалуй, для того чтобы окончательно все прояснить себе и зрителю, договорить до конца, успеть наговориться, попрощаться. В определенном смысле «Цена» – это выражение готовности к новой судьбе, согласие ее принять, не роптать и не сломаться потом, чтобы ни происходило, ни о чем не жалеть. И как все предыдущие ленты, манифест доверия. Вопросы, которые обсуждают герои «Цены», получают развитие в биографии Калика: тема предназначения, воплощения своего призвания и характерная для американской культуры тема жизненного успеха. Успех равен ли тому, что человек успел в жизни по-настоящему? И что является критерием счастливой судьбы? Виктор сожалеет, что ему не удалось закончить колледж и развить свои способности, но он не жалеет о своем выборе – решении помочь отцу, отказавшись от своих желаний и карьеры.

В пьесах Артура Миллера часто действуют два типа героев – «интеллектуальный» и «импульсивный»: в «Цене» это Уолтер и Виктор. Характерно, что на настоящий поступок способен как раз не «интеллектуальный», а «импульсивный» герой.

Представляется не случайным, что последняя работа Михаила Калика, снятая перед отъездом из России – это фильм о цене поступка. Его герой распродает все вещи и прощается с домом, где прошло его детство. Но Калик поступил иначе: он перевез предметы обстановки своей московской квартиры в Иерусалим. «Мне все эти вещи не давали вывезти. Я должен был сделать фотографии, поехать в Музей изобразительных искусств, где определили их стоимость и поставили штамп, и я должен был за все это заплатить, как будто это не мое. Вот этот камин тоже. Я перенес его из квартиры в Старопименовском переулке. Разобрал его по частям и отправил пароходом. Около этого камина наши дети родились, мы их мыли в корыте рядом с этим камином, он стал

частью нашей жизни»¹⁴. Калик знал, что через вещи проходит музыка времени и удерживается связь с прошлым – с родителями, приключениями юности, счастливыми моментами семейной жизни. И символично, что и сегодня в его иерусалимской квартире стоят стулья, купленные им для съемок в фильме «Цена».

¹ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

² Берковский Н. Литература и театр. Статьи разных лет. М.: Искусство, 1969. С. 620.

³ Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М.: Искусство, 1964. С. 222.

⁴ Там же.

⁵ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

⁶ Микеладзе Н.Э. Театр Артура Миллера: конфликт, герой, жанр. Автореферат диссертации. <http://cheloveknauka.com/teatr-artura-millera-konflikt-geroy-zhanr>

⁷ Калик М. Все главное в жизни связано с любовью. Интервью записала Наталья Баландина // *Экран и сцена*. 6.02.2017.

⁸ Марголит Е.Я. Отблеск костра, или Настоящий конец большой войны. // Кинематограф оттепели. Кн.2. М.: Материк, 2002. С. 95.

⁹ Там же. С.217.

¹⁰ Шемякин А. Кончаловский и Тарковский: вместе и врозь // Кинематограф оттепели. Кн.2. М.: Материк, 2002. С. 267.

¹¹ Юрский С. Опасные связи // Октябрь. 2000, №6. <http://magazines.russ.ru/october/2000/6/urski.htm>

¹² Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина.

¹³ Калик М. Страницы жизни абстрактного гуманиста // Кинематограф оттепели. Кн.1. М.: Материк, 1996. С. 210.

¹⁴ Интервью с Михаилом Каликом. Иерусалим. Апрель 2012 г. Записала Наталья Баландина