

СПЕЦВЫПУСК

АПРЕЛЬ/2021
УКРАИНА



СЕКРЕТЫ КУЛЬТУРЫ

СОВЕРШЕННО
СЕКРЕТНО

№04 (181)

9 году

**ЖИТЬ
и умереть**

НА СЦЕНЕ

В НОМЕРЕ:



СЕКРЕТЫ ИСТОРИИ

22

**Человек из
третьего подъезда**



СЕКРЕТЫ ДЖАЗА

6



Весь тот джаз

СЕКРЕТЫ ИСТОРИИ

12



Поющие гитары

СЕКРЕТЫ КУЛЬТУРЫ

2



**Карпатский
Битлз**

КАРПАТСКИЙ

Оксана МАМЧЕНКОВА

ПО МАТЕРИАЛАМ ЖУРНАЛА «КОРРЕСПОНДЕНТ»

Удача приходит с той стороны, откуда ее и не ждешь, – примерно так можно оценить вклад в советскую музыкальную культуру небольшого райцентра Выжница, что расположен в 70 км от буковинской столицы – Черновцов.

Именно здесь в 1966 году появился новаторский для тех времен музыкальный коллектив – вокально-инструментальный ансамбль (ВИА) «Смерічка». До них в СССР не было подобных эстрадных коллективов, исполнявших музыку в стиле бит и имевших состав и инструменты а-ля знаменитые британцы из The Beatles. При этом неизвестные никому в Союзе буковинцы не копируют битлов, а исполняют оригинальную музыку с карпатскими мотивами и поют на украинском языке. Среди них нет профессионалов, но уже через четыре года записанные ими песни «Червона рута» становится всесоюзным хитом, открыв стране композитора и сочинителя Владимира Ивасюка и голосистых Василя Зинкевича с Назарием Яремчуком. А в 1971 году «Смерічка» стала главным героем 45-минутного музыкального фильма «Червона рута», который произвел фурор – едва ли не все записанные для него песни стали в СССР хитами, многолетней визитной карточкой Карпат. «Фильм «Червона рута» становится своего рода взрывом тоски о чем-то более возвышенном, более чистом в жизни», – объясняет успеха фильма Михаил Ивасюк, писатель и отец Владимира Ивасюка, в своей книге «Монолог» перед лицом сына. С фильмом связано еще одно знаковое событие для советской и постсоветской эстрады – одну из главных ролей в нем исполнила София Ротару, после чего на скромную преподавательницу культпросветучилища обрушилась настоящая слава.

МУЗЫКОГРАЙ

Западная Украина в конце 1960-х неожиданно вырвалась в передовики Советского Союза, однако ее лидерство не имело никакого отношения к производству материальных благ. Дело было в музыке, а точнее, в том, что в провинциальной Буковине появился первый в СССР ВИА – «Смерічка». Главное его отличие от ансамблей, представлявших в те годы советскую эстраду, стало использование электроинструментов.

Первопроходцем на ниве электрификации советской эстрады стал музыкант Левко Дуткивский, уроженец Ивано-Франковщины. Недовольный тем, что в те времена, когда Запад пережил волну битломании и вовсю фанател от рокеров The Rolling Stones, местная молодежь вынуждена была веселиться в местных клубах под аккомпанемент аккордеона, он и собрал свой бэнд. У буковинских «битлов» был необходимый для любой бит-группы набор инструментов. «Это обязательные три гитары, ударные, саксофон и клавиши», – поясняет «Корреспонденту» Дуткивский техническую сторону вопроса.

ВИА «Смерічка» под его энергичным руководством разучивал песни из репертуара тех самых The Beatles, The Rolling Stones и даже американского джазового гения Луи Армстронга. Западные мелодии, рассказывает Дуткивский, он развлекал собственными сочинениями.

Оригинальные тексты песен были простыми, чаще всего – о невинной любви, реже –

В конце 1960-х Западная Украина сделала подарок всему Советскому Союзу, открыв слушателям украинские песни, которые исполнили будущие мегазвезды – София Ротару, Василий Зинкевич и Назарий Яремчук



На съемках фильма «Червона рута». На фото снизу вверх: Алла Дуткивская, Левко Дуткивский, Галина Мокрецова, Назарий Яремчук, Зоя Маслова

БИТЛЗ

о светлых патриотических чувствах, мелодии запоминались легко. В целом творчество ВИА представляло собой удачную адаптацию западной рок-традиции в дозволенных партийными рамками. В 1968 году в «Смерічку» пришел студент училища прикладного искусства Зинкевич. Тогда же судьба свела Дуткивского с талантливым голубоглазым юношей Ивасюком. Тот, будучи студентом мединститута, все свободное от учебы время посвящал музыке. Годом позже к компании будущих любимцев публики присоединился Яремчук. Причем его появление и вовсе оказалось чистой случайностью – выходец из села в окрестностях Выжницы, он ездил в городок на водительские курсы. Ивасюк пришел в «Смерічку» в качестве вокалиста, однако, быстро сдружившись с Дуткивским, стал показывать ему свои песни. Весной 1970-го молодой сочинитель впервые принес на суд товарищей по ансамблю песни «Водограй» и «Червона рута». Над последней, по воспоминаниям родственников Ивасюка, композитор работал особенно долго, около трех лет. Но коллеги судьбу хита единогласно прочили «Водограю». Летом того же года буковинский бэнд стал записывать «Червону руту». Первая студийная версия родилась в тесном сотрудничестве Ивасюка с черновицким звукорежиссером Василием Стриховичем, уже работавшим со «Смерічкою». Позже Стрихович работал не только с детищем Дуткивского, но и помогал Ротару, Иво Бобулу, Муслиму Магомаеву, Иосифу Кобзону. 13 сентября 1970 года спетая Ивасюком и его знакомой, преподавательницей музучилища Еленой Кузнецовой, песня о возвышенной любви с именем таинственного карпатского цветка в заглавии прозвучала в эфире Черновицкого телевидения, вещавшего на всю УССР. Спустя месяц песню исполнил уже ВИА «Смерічка» в полном составе, причем трансляция велась и на Москву.

«Червону руту» моментально полюбили все – от рядовых советских граждан до высшего партийного руководства, о чем свидетельствовали сотни писем благодарных телезрителей с одной стороны и поощрение концертной деятельности коллектива с другой. Индикатором всесоюзного признания стал выпуск мини-пластинки с композициями «Смерічки» советским лейблом-монополистом – фирмой «Мелодия». Это была первая в Украине и вторая в СССР пластинка ВИА.

КЛИП РАЗМЕРОМ С КИНО

Следующим этапом успеха стал выход музыкального фильма «Червона рута». Идея его создания посетила головы Дуткивского и Ивасюка. Они планировали всю картину посвятить «Смерічці», составив сценарий исключительно из песен, входящих в репертуар ВИА. Но пока друзья по жизни и творчеству сочиняли песни и выступали с концертами, аналогичная идея пришла в голову другому творческому тандему – львовскому режиссеру Роману Олексиву и его земляку, сценаристу Мирославу Скорику. Они придумали незамысловатую историю о любви, вспыхнувшей между молодым шахтером Борисом и карпатской красавицей Оксаной, случайно встретившимися в поезде Донецк – Верховина. К слову, такого поезда никогда не существовало, по железной дороге из Донецка можно добраться лишь до станции Ворохта, откуда до поселка Верховина 31 км пути. Прибыв на место, влюбленные теряют друг друга, однако вскоре вновь встречаются в горах. После чего друзья приглашают их поучаствовать в самодеятельном концерте для отдыхающих на местной турбазе. На этом сюжетные перипетии исчерпываются. По законам жанра большую часть экранного времени занимают песни, исполненные солистами «Смерічки» и других,

менее известных ВИА (таких как «Карпаты», «Эврика» и «Росинка»). На роль шахтера с Донетчины по общему согласию сразу утвердили Зинкевича. А вот с актрисой на главную роль определиться долго не могли. Дуткивский вспоминает, что кто-то из съемочной группы предложил позвать Ротару. Она, мол, идеально подходила как по внешним, так и по вокальным данным. Тогда будущая звезда, в отличие от вокалистов «Смерічки», еще не успела стать популярной и работала учительницей в Черновицком культпросветучилище, хотя в ее послужном списке уже значилась победа на международном песенном конкурсе в Болгарии. Дуткивский решил попробовать начинающую певицу. Запись фонограмм к будущему фильму началась раньше, чем к съемочной группе присоединилась Ротару. Одна из солисток «Смерічки», Мария Исак, успела записать «Водограй» в дуэте с Яремчуком. Впоследствии в кадре эту песню исполняют Ротару и Зинкевич, однако голоса на фонограмме принадлежат не им. Сама Ротару в фильме спела всего три песни – «В Карпатах ходять осінь» Дуткивского, «Намалюй мені ніч» Мирослава Скорики, а также «Сизокрилий птах» – написанную специально для фильма песню поэта Романа Кудлика на музыку популярной тогда итальянской композиции L'immensita. Из стройного ряда мелодичных украинских песен картины немного выбивается русскоязычная «Бежит река», спетая Раисой Кольцей. Ее появление в сценарии объясняется чистой идеологией: без хотя бы одной русской песни фильм просто не выпустили бы на показ. «Червону руту» снимали в течение августа 1971-го в Яремче. Работа была насыщенной, однако ни о каких трудностях или конфликтах ее участники припомнить не могут. Главной фигурой на площадке, пускай и негласно, был Ивасюк, ведь именно ему принадлежало авторство заглавной песни. Но причина крылась не только в этом. «Он [Ивасюк] исполнял в фильме роль директора вымышленной концертной программы. С папугами и словами: «Держись, дружище!» он выводил певцов на сцену. И не только в фильме, но и в жизни Владимир Ивасюк помог найти свой голос и запеть по-настоящему Софии Ротару, Ва-

силию Зинкевичу, мне, многим другим исполнителям», – вспоминает процесс съемок на страницах газеты «Чернівці» Яремчук. Немаловажным атрибутом картины стали костюмы героев, сочетавшие в себе народные мотивы и современность. Костюмы для «Смерічки», выдержанные в бело-красных тонах, как и наряд Ротару, придумала жена Дуткивского Алла. Теперь, годы спустя, Дуткивский честно признает, что фильм получился далеко не идеальным. Хотя, мол, удачно подобранный актерский состав, мелодичные песни и живописные виды украинских Карпат перевесили недостатки картины. Но тогда, в ноябре 1971-го, когда фильм появился на телеэкранах, он стал хитом. Все песни из него почти мгновенно попали в разряд шлягеров.

РАЗДВОЕНИЕ ОДНОЙ ИСТОРИИ

После телепоказа Пинкус Фалик, замдиректора Черновицкой филармонии, предложил Дуткивскому перейти на профессиональную сцену. Это означало, что ВИА закреплялся за филармонией, которая отныне занималась бы организацией концертов, следила за репертуаром, а заодно и за всей жизнью музыкантов. Тогда Дуткивский отказал Фалику. Как вспоминает он сегодня, участники «Смерічки» не имели особых амбиций, в планах многих из них музыкальная карьера так и вовсе не значилась. «Так что я сказал тогда Евдокименко [Анатолий Евдокименко – муж Ротару и музыкант, также принимавший участие в съемках «Червонной руты»]: бери парней, назовитесь, как фильм, «Червона рута» и идите работать», – говорит Дуткивский о судьбоносном решении, подарившем СССР певицу Ротару. Евдокименко от предложения не отказался, быстро собрал «под Ротару» ансамбль, и еще до конца 1971-го ВИА «Червона рута» поступил на работу в Черновицкую филармонию. Основу репертуара составили песни «Смерічки». Ни Дуткивский, ни Ивасюк ничего против этого не имели. У нового коллектива началась активная концертная деятельность. Хотя на первых порах были случаи, когда кто-то из публики, придя послушать песню «Червона рута», возмущался, не увидев на сцене Яремчука и Зинкевича. И все же исполнительский талант Ротару вскоре убедил всех: на небосклон советской эстрады действительно взойшла новая звезда. В тот момент и дела «Смерічки» шли отлично. «В начале 1970-х годов «Смерічка» была самым популярным ансамблем в Советском Союзе, а Ивасюк – любимым композитором молодежи», – так вспоминал о тех годах известный телеведущий Александр Масляков, «папа» КВН. На первом всесоюзном фестивале «Песня года – 1971», в котором лучшие песни выбирали зрители, солисты «Смерічки» Яремчук, Зинкевич и Ивасюк прогремели с «Червонною руту» на всю страну. Год спустя ансамбль вновь пригласили спеть для главного хит-парада СССР. На этот раз буковинцы исполнили «Водограй». Лишь в 1973 году Дуткивский решил пойти на профессиональную сцену. В жизни коллектива появились регулярные худсоветы, в ходе которых местное партруководство зачастую навязывало ансамблю не свойственный ему репертуар. Уйма времени уходила на гастрольные поездки: концерты приходилось давать ежедневно, по два-три раза в день. Да и их география, говорит Дуткивский, была всесоюзной. Особенно «Смерічку» любили в Москве. Дуткивский вспоминает, что если различные региональные партфункционеры, бывало, заставляли ВИА петь чужие, более патриотичные песни, то в столице Советского Союза от ансамбля ждали исключительно карпатских хитов. В 1975-м «Мелодия» выпустила первую полноформатную пластинку группы. Однако к этому моменту золотой период «Смерічки» подошел к концу. Солисты не выдержали испытание славой и партийными кознями, поэтому с середины 1970-х коллектив то распадался, то собирался в различных составах. Повторить успех «Червонной руты» им было уже не суждено. По материалам журнала «Корреспондент»



ВИА «Смерічка» в костюмах Аллы Дуткивской



Магаданский блюз на слова знакомой медсестры

Николай ЯМСКОЙ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

После освобождения Восточной Европы от гитлеровских захватчиков благодаря союзническим отношениям СССР с США и Англией стала восстанавливаться оборванная связь отечественного джаза с мировым.

Победа пришла на наши улицы не только с криками «Ура!», но и со спетыми утесовским голосом «Офицерским вальсом» и «Бомбардировщиками». И вообще она принесла – ненадолго – ощущение распахнувшегося большого мира.

ПОД АККОМПАНИМЕНТ ЖДАНОВА

Эта открытость, давшая возможность сравнивать, как «у них» и как «у нас», насторожила генералиссимуса. Еще в разгар наступления на Берлин он стал остерегаться возвращения повидавшей Европу армии. Опаснее Гитлера казались ему наши боевые, с проснувшимся чувством собственного достоинства солдаты и полководцы. И потому холодная война, почти сразу сменившая «горячую», подвернулась Сталину как нельзя более кстати. «Железный занавес» вновь отгородил страну от остального мира.

Победная эйфория таяла на глазах. На экранах еще вовсю крутили трофейные фильмы. Еще звучали на вечерах и танцпольках мелодии и ритмы Гленна Миллера из «Серенады солнечной долины». А с самого верха на наше многострадальное искусство вновь обрушились бури. В августе 1946 года вышло постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», с которого началась борьба с космополитизмом или, как формулирова-

ли еще, с «низкопоклонством перед Западом». Тон этой «музыке» задавал сам хозяин Кремля. А исполнял Андрей Жданов – один из наиболее рьяных его порученцев, который имел среднее музыкальное образование по классу фортепьяно и часто аккомпанировал на поздних вечеринках на даче у Сталина. (Поэтому Жданов считался среди коллег спецом по искусству.)

Ни хлеба, ни зрелищ от этого не прибавилось. Просто булки, испокон века называвшиеся в России французскими, стали именовать городскими. А слово «джаз» принудили убрать даже из названий музыкальных коллективов. В итоге, чтобы уцелеть, тому же утесовскому оркестру пришлось срочно перерегистрироваться как эстрадному. От гонений, тем не менее, это не спасло. Потому что отечественную эстраду – а вместе с ней джаз и джазменов – начали «потрошить» примерно так же, как это делали с теми, кто в войну имел несчастье попасть в плен или оказаться в оккупации.

В том же августе 1946 года в «Известиях» появилась разгромная статья «Пошлость на эстраде». Досталось Эдди Рознеру за его новую программу, показанную в Центральном доме Красной армии в Москве. Как и прочие джазмены, Рознер осознал: в наступившие времена заниматься любимой музыкой в СССР ему не дадут. На свою беду он этого не скрывал. Более того, заявил о своем желании вернуться в Польшу, где еще до войны, в 1938 году, после триумфальных международных выступлений в составе знаменитого «Вайтрауб Синкопейторс» организовал собственный оркестр. С этим коллективом Эдди Рознер успешно гастролировал по Европе. Все рухнуло, когда во время гастролей в Белостоке гитлеровские войска ворвались в Польшу. Почти тут же с противоположной стороны в восточную часть страны, где находился Белосток, вошла Красная армия. Так, в одночасье музыкант обнаружил себя в Советской Белоруссии.

ЭДДИ И ДРУГИЕ

Тем не менее, невольно прописавшись в СССР, Эдди Рознер от своего гражданского долга перед новой Родиной не отказался. Всю Великую Отечественную войну его оркестр концертировал на боевых и трудовых фронтах. Однако в 1946 году Рознер понял, что лучше перебраться в Польшу, пусть и социалистическую.

Дорого стоила музыканту эта политическая наивность. Рознера арестовали. И так отпрессовали на Лубянке, что он «добровольно» отказался от своего намерения. «Я понимаю, что, как артист, я должен был остаться в СССР, принять критику и вместе с советским искусством бороться с пошлостью», – писал он тогдашнему министру госбезопасности Виктору Абакумову.

С пошлостью Эдди Рознера послали бороться далеко от Москвы. Семь лет до своей реабилитации в 1954 году он руководил джаз-оркестром заключенных в Магадане.

По странной логике сталинского лагерного социализма, в творческом отношении арестованный музыкант Рознер оказался в гораздо более выгодном положении, чем те коллеги, которые остались на свободе. Своим виртуозным, жизнерадостным искусством он покорял не только передовиков лагерных зон, но и строгих ценителей из лагерного начальства. И потому играл что хотел и сколько хотел.

Оставшимся на воле такая свобода не снилась. В условиях изоляционизма развитие отечественного джаза остановилось. Он оказался в глухом подполье. Большинство коллективов было распущено. Из классных продолжали выступать лишь оркестр Утесова (с 1948 года – Государственный эстрадный оркестр РСФСР п/у Л. Утесова) и небольшая группа малых инструментальных ансамблей. Последних можно было пересчитать по пальцам – квартет Александра Цфасмана, трио Юрия Шахнова, квартет Бориса Тихонова. Да и тем не давали «сольников».

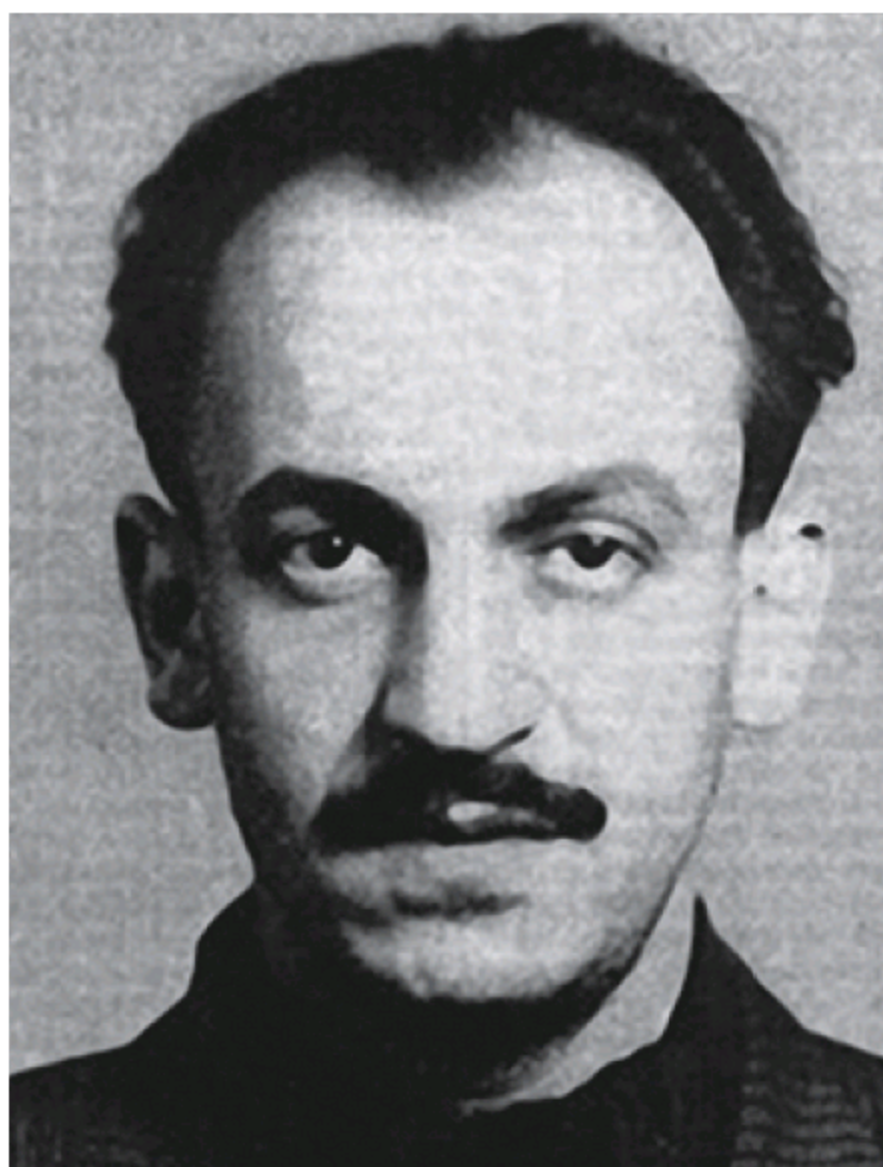
Их лишь скупно допускали к грамзаписи. И время от времени милостиво включали в сборные эстрадные концерты.

5 июля 1952 года из Главлита ушла к секретарю ЦК ВКП(б) по идеологии Михаилу Суслову бумага «О запрете некоторых музыкальных и эстрадных произведений». В приложении к ней говорилось: «По Вашему запросу направляем список произведений, снятых Комитетом по делам искусств и репертуара, а также список композиторов, все произведения которых не подлежат исполнению и должны быть изъяты из библиотек общественного пользования». В списке приговоренных к забвению значились в основном авторы «легкой» (теперь ее всю клеймили одним словом «джаз») музыки: Н. Фоменко, Ю. Хайт и еще 25 имен, включая Э. Рознера.

Со смертью тирана «холодная зима» в отечественной музыкальной жизни не кончилась. Она лишь понемногу стала подтаивать под избирательным воздействием хрущевской оттепели. Прежняя цензурная партийно-государственная сеть осталась. Просто в ее традиционно оголтелую, директивно-запретительскую деятельность внесли чуть-чуть «человечинки».

Но даже такое незначительное послабление позволяло чудом уцелевшим при Сталине джаз-оркестрам вернуть в свой репертуар хотя бы эстрадно-песенные программы. В результате уже в 1953 году Леонид Утесов поставил обозрение «И в шутку, и всерьез». А на следующий год выступил с новой программой «Серебряная свадьба». Под подкупающим высокие инстанции девизом «Нам песня строить и жить помогает!» процесс на московской эстраде пошел благодаря вновь появившимся джаз-оркестрам Бориса Ренского и Дмитрия Покрасса. В Ленинграде эстафету подхватила эстрадно-театрализованная программа джаз-оркестра Александра Блехмана.

Однако собственно джазом все это можно было назвать лишь с оговоркой – слы-



PEOPLES.RU

В числе самых знаменитых советских джазовых музыкантов послевоенного времени – Эдди Рознер, Лаци Олах (на фото в центре) и Олег Лундстрем

ком много в нем было доморощенного и казенно-бодрого. Но что поделаешь: всякий шаг в сторону от утвержденного сверху канона советской песни попадал под огонь официальной критики.

В конце концов затравили реабилитированного и вернувшегося на эстраду Эдди Рознера. В 1954 году он создал в Москве замечательный, сразу ставший популярным джаз-оркестр, основу репертуара которого составили его собственные оригинальные произведения и инструментальные обработки популярных на Западе мелодий. За эти «шлягеры», за его подчеркнуто «европейско-джазовую» манеру исполнения к Рознеру и прицепились. В прессе блестящего музыканта, окончившего консерваторию Штерна в Берлине по классу скрипки и Берлинскую высшую музыкальную школу по классу композиции и дирижирования, виртуозного трубача, еще в 1930-е годы выдвинувшегося в число ведущих джазовых исполнителей Европы, пинали, унижали, называли «третьесортным трубачом». И так все 15 лет, пока он руководил своим оркестром. Крики утихли только тогда, когда измученный мелочной травлей музыкант в 1972 году покинул СССР и переехал на постоянное место жительства сначала в США, а потом в Германию. Только через много лет после его смерти в 1976 году отечественная критика с ностальгическим придыханием вдруг стала вспоминать об этом виртуозном музыканте.

А вот публика Эдди Рознера не забывала. Трудно даже подсчитать, сколько будущих известных российских джазменов вдохновила на творчество его инструментальная пьеса «1001 такт в ритме джаза». И сколько людей, шагая по жизни, любили, радовались, грустили под необыкновенно сильным, красивый звук его трубы и песни «Парень-паренек», «Зачем?», «Прощай, любовь»...

ЭКСПРЕСС НОЧНОГО ВЕТРА

Мощным толчком к возрождению отечественного джаза стал Всемирный фестиваль молодежи и студентов в 1957 году. Советская власть допустила в самое сердце закрытой страны молодых представителей других – в том числе западных – стран и культур. В результате случилось то, чего еще на исходе войны опасался Сталин. В общественном сознании пошел невольный процесс сопоставления.

Все началось с отцов-фронтовиков, пораженных тем, что побежденные живут лучше победителей. И перешло к их детям, спасенным от послевоенной дистрофии и рахита не только родным и ужасным на вкус рыбным жиром, но также питательным и необыкновенно вкусным «вторым фронтом» – присланной из-за океана американской консервированной колбасой и яичным порошком «Улыбка Рузвельта».

Из разбуженного в народе чувства достоинства, поправленного советским бытом и ста-

линским «завинчиванием гаек», и родились наши первые «праздники идеологического непослушания». Да, нельзя было играть джаз, исполнять западную танцевальную музыку, слушать «пошлые» кафешантанные песенки. Но крутили на патефонах довоенных Петра Лещенко и Вадима Козина, сквозь глушилки с помощью трофейных приемников ловили европейскую эстраду. А наиболее продвинутые молодые люди ломились в ресторан «Аврора», где можно было увидеть собственными глазами, как в составе «кафешантанного» оркестра работает виртуозный барабанщик Лаци Олах. А сколько людей, приникнув по вечерам к приемнику, настраивались на музыкальную программу радиостанции «Голос Америки» «Час джаза»!



РИА-НОВОСТИ

С наступлением «оттепели» именно из этой среды, примыкая к уцелевшим профессиональным джазменам, стали формироваться «капеллы» – самодеятельные и полусамодеятельные инструментальные группы из четырех-пяти человек. В Москве такие «капеллы» ближе к вечеру собирались у конторы Мосгорэстрады на Неглинной улице. А оттуда разъезжались обслуживать танцплощадки или выступать на вечерах в средних школах, институтах, техникумах и учреждениях.

Именно на этих площадках стремящаяся к раскрепощению публика идейно сплотилась с играющими джазменами – этими первыми советскими диссидентами от культуры. Об этом лучше всего сказано у живого тому свидетеля писателя Василия Аксенова: «Для моего поколения американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающего над вершинами «железного занавеса»... Перенесясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобрел черты идеологии, вернее антиидеологии».

Так что с исторической точки зрения молодежный фестиваль 1957 года, в рамках которого перед широкой публикой выступило несколько зарубежных джазовых групп, был знаменем времени. Неким мостиком, благодаря которому отечественный джаз начал, наконец, восстанавливать те связи с мировой культурой, что были оборваны в предыдущее десятилетие.

Но не стоит забывать, что первый его выход из подполья состоялся еще за год до фестиваля. В 1956 году в Москве, в Центральном доме работников искусств (ЦДРИ) с аншлагом прошло выступление только что организованного при этом доме молодежного джаз-оркестра. С 1957 года руководил коллективом, почти целиком состоявшим из импровизаторов, Юрий Саульский. С этого момента начался процесс, благодаря которому уже в начале 1960-х годов совершенно официально в Москве появились первые молодежные кафе-клубы, где играли джаз.

Любопытно, но, как выяснилось позже,

это движение без государственного пригляда все равно не осталось. Просто из громкогласного Главлита функцию передали вкрадчивым «тихушникам» в компетентных органах.

По рассекреченным недавно документам видно, что чекисты с джазменов глаз не спускали. Например, с того же ансамбля Саульского. За ним, согласно справке столичного управления КГБ от 23 октября 1958 года, приглядывали с самого первого дня. Коллектив, к тому времени уже вышедший из-под опеки ЦДРИ, вел самостоятельную творческую жизнь. И вот что эта «контора» подсмотрела:

«Агент «Бобров» 5 марта 1958 г. сообщил, что его знакомая Ж., 1937 г.р., член ВЛКСМ, медсестра амбулатории, со слов

передала управление молодежью своим «младшим братьям» – комсомольским функционерам. Еще в конце 50-х в Москве был закрыт легендарный «Коктейль-холл» – исключительно популярное у первых джаз-фанов кафе. Но уже в начале следующего десятилетия под патронатом горкома комсомола ранее не рекомендуемая музыка вдруг получила прописку сразу в нескольких общепитовских точках. В 1961 году в кафе «Молодежное» на улице Горького с аншлагом по вечерам стали выступать джазовые коллективы Алексея Козлова и Георгия Гараяна. Более того, на следующий год в этом крошечном, примерно на сто посадочных мест помещении состоялся Первый московский фестиваль джаза. Однако самое невероятное событие прои-



медсестры здравпункта фабрики «Детская книга» (...) рассказала ему о существовании некоего «подпольного общества», организованного участниками бывшего джаза ЦДРИ. «Общество» насчитывает якобы около 60 чел., имеет «президента». В обществе вовлекаются женщины и девушки, которые должны отдаваться любому участнику, изъявившему на это желание. Сборы «общества» происходят преимущественно на квартирах и на дачах, сопровождаются попойками, средства на которые черпаются из заработков членов «общества» и из каких-то других «тайных» источников. Эти данные перепроверяются...»

Судя по дальнейшему, перепроверка показала, что агент «Бобров» со слов «своей знакомой медсестры, знакомой другой медсестры» наплел полную чушь. Но документ о «проявлении в отдельной части московской молодежи определенных черт и наклонностей, несовместимых с принципами коммунистической морали» в дело был подшит.

СУДЬБОНОСНЫЙ 1974-Й

Однако слишком много дырок было уже понаделано в «железном занавесе» и стало уже невозможно только лишь «держат и не пущать». В постановлении от 26 июня 1958 года «обновленный» ЦК КПСС лишь удрученно сетовал, что «мало выпускается грампластинок с записями музыки народов СССР, революционных песен, симфонической и оперно-балетной музыки, лучших песен советских композиторов и произведений зарубежной музыки».

Люди старшего поколения хорошо помнят, как в конце 40-х – начале 50-х годов в стране появились многочисленные умельцы, которые с помощью допотопных звукозаписывающих устройств и рентгеновских снимков стали «писать» любую музыку. В Москве эту «музыку на костях» или, как ее стали называть позже, «рок туберкулезных скелетов», можно было приобрести из-под полы.

Уже предчувствуя грядущее бессилие, на исходе первой половины XX века партия

зошло еще в первые дни выступления джазовых групп в «Молодежном». В него вдруг повезли зарубежных гостей очередного XXII съезда КПСС: смотрите, какой у нас социализм без берегов.

Роман этот продолжался недолго. В дальнейшем усилиями энтузиастов подобные джаз-кафе вроде «Ритма» на нынешней улице Чайнова или «Печоры» на бывшем Калининском проспекте возникали, но, просуществовав год-полтора, по негласному указанию властей тихо прикрывались. Долго и всерьез, т. е. с нормальным джем-сесн и драйвом, держались единицы – например «Синяя птица» на улице Чехова.

Тем не менее, еще недавно гонимая музыка неумолимо превращалась в факт культурной жизни не только в столице, но и в других городах. Перебираясь то в Ленинград, то в Таллин, то в Куйбышев и снова возвращаясь в Москву, заработали фестивали инструментального джаза. На них сформировалось новое поколение джазовых музыкантов, среди которых выдвинулись саксофонисты Г. Гараян, А. Козлов, Г. Гольштейн, трубачи Г. Лукьянов, А. Товмасын, К. Носов, пианисты В. Сакун, Б. Рычков, И. Бриль, гитаристы Н. Громин, А. Кузнецов и другие.

Наконец, наладился международный обмен. Из США в СССР стали приезжать джаз-оркестры Бенни Гудмена, Дюка Эллингтона; выступили со своими сольниками гитарист Би-Би Кинг, певец Рей Чарльз. В ответ за океан отправились оркестр Олега Лундстрема, группа Игоря Бриля, Ленинградский дискленд...

Судьбоносным для нашего джаза стал 1974 год. Именно тогда решением Министерства культуры РСФСР в музыкальных училищах 20 городов России были открыты эстрадные и джазовые отделения. Большинство из них, правда, тут же прикрепили к фортепианному или духовому отделениям.

Сегодня джазовое обучение факультативно существует даже в некоторых консерваториях. А от непростой истории джаза в СССР остался один важный исторический урок: в современном мире нельзя полностью изолировать ни один народ.



Весь тот джаз

Николай ЯМСКОЙ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

Первого октября 1922 года публика, собравшаяся в Государственном институте театрального искусства, была покорена и отчасти шокирована.

Большинство присутствовавших в зале тогда впервые услышали джаз – необычную музыку, основанную на импровизации и особом ритмическом рисунке. Исполнял ее невиданный дотоле эксцентрический оркестр, основанный поэтом и танцовщиком Валентином Парнахом. Парнах привез из Парижа банджо, саксофоны, ударные, шумовые и прочие инструменты, а потом из таких же, как он, энтузиастов собрал музыкальный коллектив.

ДИТЯ ВЕКА

Зародившись в конце XIX – начале XX столетия в Северо-Американских Штатах, эта музыка даже не имела названия, пока в 1915 году на страницах одной сан-францисской газеты не появилось слово «джаз». Оркестр Тома Брауна, выступавший в Чикаго, решил назвать себя этим именем. Его подхватили другие исполнительские коллективы, в одночасье став «джаз-оркестрами», «джаз-ансамблями» и «джаз-бандами».

Поначалу джаз считался «музыкой африканских низов» даже на своей родине, тогда еще полной расовых предрассудков. Если его и допускали в общество «приличных людей», то лишь на танцполы. Но в Советской России, где тон задавало искусство «трудовых масс», джазу, казалось, было самое место. Не случайно после дебюта коллектива Парнаха газеты вихрем писали: «Джаз-банд – дитя нашего века! Рожденный шумом города, треском машин, ревом гудков и сирен, он мог возникнуть только в XX веке».

Этой музыкой увлекались очень серьезные люди. Например, один из первых коллекцио-

Во времена СССР джаз окрестили «музыкой толстых» и сравнили с хрюканьем свиней. Безобидный, казалось бы, жанр с трудом отвоевал себе место в советской действительности

неров и пропагандистов джаза в СССР Сергей Адамович Колбасьев (в фильме «Мы из джаза» выведенный колченогим двойником в парадной флотской форме) был выпускником Морского кадетского корпуса, боевым офицером, командиром дивизии минных истребителей. А кроме того, изобретателем, автором нескольких учебников по радиodelу, прозаиком, поэтом и переводчиком. Профессионалами были и первые советские джазмены. Уже у Парнаха играли исполнители с высшим музыкальным образованием. Еще больше их было в джаз-оркестре Леонида Варпаховского с вполне академическим названием «Первый экспериментальный камерный синтетический ансамбль» (ПЭКА). А собранный в 1926 году виртуозным пианистом Александром Цфасманом «АМА-джаз» почти целиком состоял из профессионалов. Первые коллективы демонстративно утверждали джаз как искусство, органически близкое революционной России.

В 1926 году в СССР приехала американская джаз-банда Сэма Вудинга. После ее оглушительных гастролей в Москве, Ленинграде, Харькове и Одессе по всей стране как грибы после дождя стали появляться джазовые оркестры, ориентирующиеся на танцевальную и концертную музыку. В 1927 году, когда «АМА-джаз» выступал на сцене Артистического клуба и в московском театре «Эрмитаж», в Ленинграде появился новый коллектив: «Первый концертный джаз-банд». Организовал его Леопольд Теплицкий, который только что вернулся из США, где стажировался при оркестре Пола Уайтмена. В своем джаз-банде Теплицкий собрал преимущественно преподавателей консерватории и

музыкантов из симфонических и духовых оркестров. Зачем – стало понятно, когда публика ознакомилась с репертуаром. «Первый концертный джаз-банд» открыл дотоле малоизвестные в Советском Союзе, но уже популярные в остальном мире мелодии Джорджа Гершвина, Джерома Керна, Ирвинга Берлина, разбавив их обработками классических произведений в джазовом стиле.

В одном только Ленинграде, скажем, в 1928 году можно было послушать негритянские блюзы в исполнении «Передвижного концертного джаз-банда» Бориса Крупышева. А на следующий год поприсутствовать на выступлении созданной им же совместно с Геннадием Лансбергом «Ленинградской джаз-капеллы», ставшей первой в стране лабораторией инструментального джаза. 1929 год ознаменовался появлением его новой, театрализованной формы: в городе на Неве состоялась премьера Теа-джазов Леонида Утесова и Бориса Ренского. Позже свои Теа-джазы появились в Харькове и Москве. А новые программы их «прародителя» становились то частью представлений Ленинградского или Московского мюзик-холлов, то самостоятельными эстрадными спектаклями.

Всеобщую популярность театрализованному джазу принес фильм «Веселые ребята», снятый Григорием Александровым в 1934 году, где вместе с Любовью Орловой в главной роли снялся все тот же Леонид Утесов. Фильм покорила товарища Сталина. После чего заплясала и запела вся страна.

ГРЯЗНЫЕ ТАНЦЫ

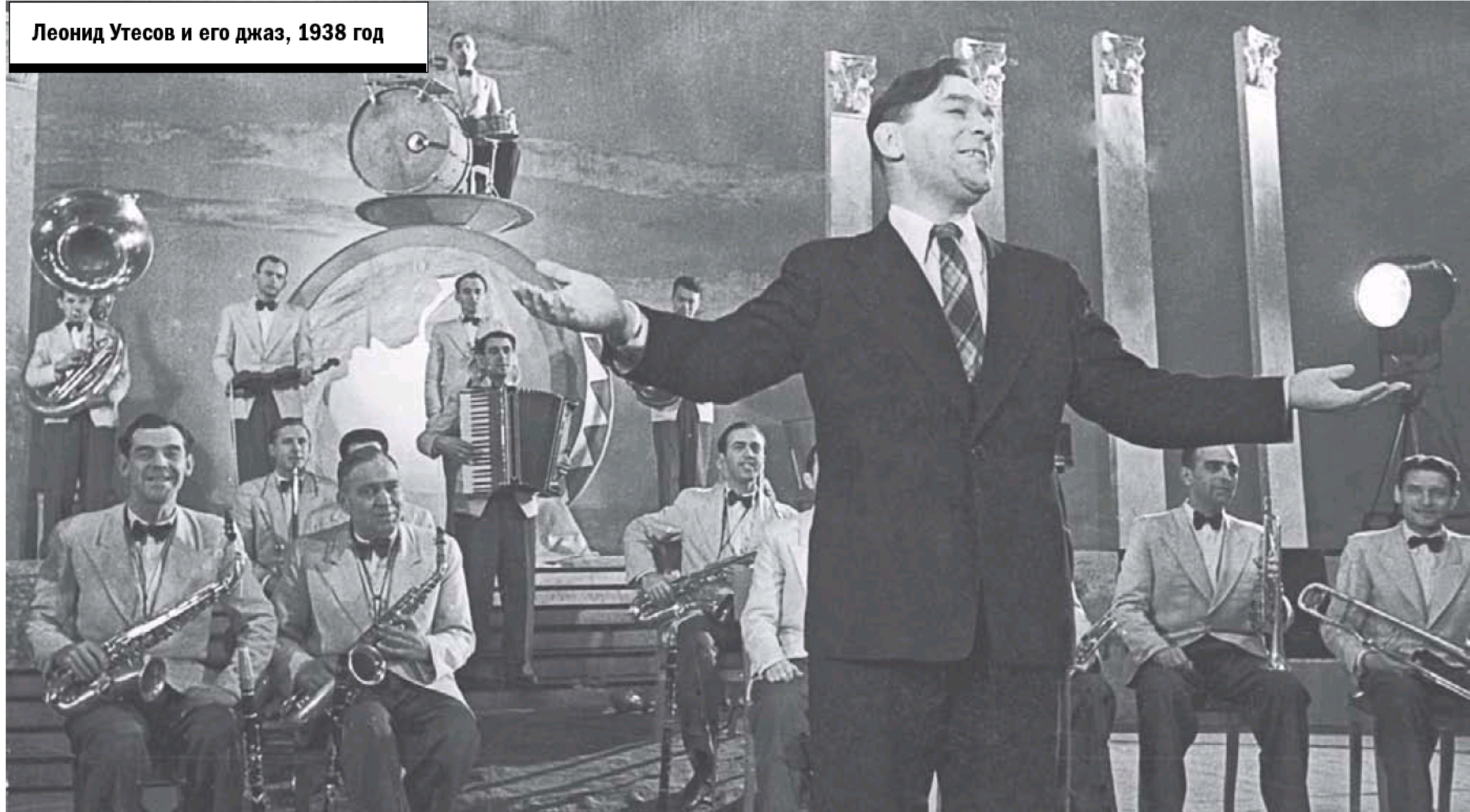
Но заплясала не так, как положено. Первое, за

что зацепилась высокая инстанция, оказалась как раз «танцевальная составляющая». Говорят, что стимулом к этому послужила публицистика главного пролетарского писателя Максима Горького, который в своих американских очерках назвал джаз «музыкой толстых» (т. е. по принятой тогда терминологии – «богатеи-эксплуататоров»).

Справедливости ради следует отметить, что рост популярности джаза действительно совпал с массовым увлечением фокстротом, шимми и прочими танцами: публика под аккомпанемент небольших оркестров «оттягивалась» в ресторанах или – под граммофон – на домашних вечеринках. Это раздражало власти, тем более что и джаз, и «грязные танцы» исходили из настораживающего закордонного источника. «Почему непременно, если танцевать, то только фокстрот? – спрашивал в одном из выступлений нарком просвещения Анатолий Луначарский. И сам себе отвечал: – Я не вижу никаких данных для этого, и я приветствую попытку к созданию собственного пролетарского танца. В фокстроте основное от механизации, от притупленной эротичности, от желания притупить чувство наркотизмом. Нам это не нужно, такая музыка нам не нужна».

Если даже один из самых просвещенных большевиков сваливал в кучу фокстрот, джаз и категоричное «нам не нужно», то можно себе представить, какое смешение понятий происходило в умах его не шибко образованных подчиненных. Особенно тех, кто работал в Главлите, который до 1938 года входил в структуру Наркомпроса. Вот, например, какой документ исторгла из своих бюрократических недр эта цензурная организация в 1924 году: «Секретно. На рынке наслаждений европейско-американского буржуа, ищущего отдыха от «событий» в остроте щекокожущих чувственности телодвижений, фокстроты, естественно, должны занять почетное место. Но в трудовой атмосфере советских республик, перестраивающих жизнь и сметающих гниль мещанского упадничества, танец должен быть иным – бодрым, радостным, светлым. В нашей социальной среде, в нашем быту нет для фокстрота и т.п. предпосылок.

Леонид Утесов и его джаз, 1938 год



РИА-НОВОСТИ

За него жадно хватаются эпигоны бывшей буржуазии, ибо он для них – возбудитель угасших иллюзий, кокаин бывших страстей. Как отдельные номера, ни фокстрот, ни шимми, ни другие эксцентрические вариации к их публичному исполнению допущены быть не могут. Равным образом, означенные танцы ни в коем случае не должны разрешаться к исполнению на танцевальных вечерах в клубах и т.д. Председатель Реперткома Трайнин»

Однако остановить распространение «буржуазной заразы» не удавалось. Два года спустя резолюция Первой конференции по вопросам музыкально-просветительской работы описывала сложившееся положение в терминах «цыганщина» и «бульварщина». В 1930 году очередной документ самого оглопленного подразделения Главлита – Главного репертуарного комитета – констатировал, «что кафешантанная (фоксфротная) музыка преобладает на эстраде, проникает в рабочие клубы, а через граммофоны и в рабочий быт». А в заключение долдонил «об общей политической обстановке», «обострении классовой борьбы» и решительном искоренении из репертуара чуждых советским людям произведений, «рассчитанных на обслуживание нэпманства и мещанства».

В начале 1930-х «идейно сомнительному» джазу еще более усложнили жизнь, пристегнув его не только к «грязным танцам», но и приравняв к «музыкальному самогону». Между тем именно в эти годы репертуар концертирующих джаз-оркестров, как ни у кого другого, был наполнен гражданскими, лирическими песнями. В 1936 году в песенную программу-обозрение Тео-джаза Утесова «Песни моей Родины» входили, между про-

чим, «Партизан Железняк» Матвея Блантера, «Полюшко-поле» Льва Книппера, «Каховка» Исаака Дунаевского, «Тачанка» Константина Листова...

БОЛЬШОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕРРОР

Куда острее обстояло дело с другими музыкантами – например, с теми, которые входили в «Ассоциацию московских авторов». Враги «Ассоциации» – пролетарские композиторы и музыканты – называли ее «кооперативной лавочкой фоксфротчиков и цыганчиков» во главе с «вредителем» Переселенцевым. Хотя «вина» объединения заключалась только в том, что оно издавало ноты романсов и других «безыдейных произведений». Еще больнее подкалывали власть «нэпманские лжекомпозиторы-приспособленцы», которые к классическим музыкальным формам ернически приспосабливали советские идейно-пропагандистские клише. Получалось, как теперь говорят, прикольно. Например: «Эх раз, еще раз. Только для рабочих масс». Или: «Ну, этот венчаться не станет, да сердце-то в партию, в партию тянет».

В конце концов досталось всем. «Ассоциацию» ликвидировали. Переселенцев получил четыре года строгой изоляции. «Лжекомпозиторов» разоблачили и заклеили. А легкий жанр приравняли чуть ли не к порнографии в литературе. Что касается джаза, то по-настоящему за него возьмутся только в 1937-1938 годах, когда Большой террор охватит сотни тысяч людей. Расстреляют «живую энциклопедию джаза» Колбасева – прежде всего из-за того, что он часто бывал за границей. Фабрика дело об этом «англо-франко-немецко-японском шпионе», в НКВД припомнят и «вредительскую пропаганду музыки толстых».

Но отечественный джаз будет жить назло всем трудностям. Продолжат выступать с эстрадно-песенными дивертисментами оркестры Леонида Утесова, Александра Варламова, Владимира Коралли. Порадуют советского слушателя замечательные зарубежные оркестры Антонина Циглера (Чехословакия) и «Вайнттрауб Синкопейторс» (Германия). Из состава последнего выйдет и создаст свой собственный Белостокский джаз-оркестр виртуозный трубач и талантливый композитор Эдди Рознер. Инструментальный джаз найдет пристанище в оркестрах Радиокomiteтов (Цфасман, Варламов, Минх), а с 1938 года – в специально созданном Государственном джаз-оркестре СССР под руководством Виктора Кнушевицкого.

Как ни странно, в самом гонимом положении оказался инструментальный джаз. Власть с особой страстью накинута на это его течение после опубликования 26 января 1936 года в газете «Правда» статьи «Сумбур вместо музыки». Выступление было инспирировано Сталиным. Анонимный автор обрушивался на произведения Дмитрия Шостаковича – за то, что «свою нервную, судорожную, припадочную музыку» он заим-

ствовал у джаза. На самом деле это была первая ласточка нового идеологического диктата. С чисто творческой точки зрения выступление главной большевистской газеты подводило обвинительную черту под всем революционным искусством авангарда, на которое ставилось клеймо «формализма» и «натурализма».

После публикации в «Правде» Шостаковича выгнали из Московской консерватории в связи с «профнепригодностью». Под подозрение в политической неблагонадежности попали песни и почти вся киномузыка. Ухитрились попинать даже Дунаевского – за то, что он «культивировал советский джаз, используя американизированные инструменты». Композитора, песни и марши которого распевала вся страна, спасли те же «Веселые ребята»: фильм нравился хозяину Кремля, и он санкционировал награждение автора музыки орденом. Жест вождя мгновенно реабилитировал песню как жанр, но на джаз это не распространялось. Поэтому почти всем джазовым музыкантам пришлось затаиться в небольших эстрадных оркестрах, выступавших в общепите и кинотеатрах перед сеансами. Для пионеров отечественного джаза настали тяжелые времена, ибо официально об их любимой музыке стали говорить и писать не иначе, как «о хрюканье свиней» и «звук воды в испорченных канализационных трубах».

МИСТЕР ТВИСТЕР ПРОТИВ ИНТЕРНАЦИОНАЛА

Чем же так разозлил джаз тогдашние власти? Неужели в сложной предвоенной обстановке ВКП(б) и Совнаркома не было более важных забот? На самом деле за тем, что сегодня кажется чиновничьей блажью и следствием культурной убогости, стояла четкая политическая реальность. Абсолютно точным чутьем сталинская власть распознала опасность, которая исходила из самой природы этого искусства. Суть ее как-то сформулировал один из пожилых, выдавших виды джазменов. «Понимаешь, – сказал он, – в отличие от классики, где вот тебе ноты и будь любезен по ним играть, в джазе задаются лишь ритм, гармония и основы мелодии. А дальше играй, как бог на душу положит!»

Вот этого свободного выхода из общего строя советская верхушка и не терпела. Так что с начала 1930-х годов Главлит рьяно взялся корезить эстрадный репертуар. А когда в массы пошел первый индивидуальный музыкальный носитель – грампластинка, в ход была пущена «тяжелая артиллерия» – решения Политбюро. В августе 1933 года, когда народ еще расхлебывал последствия голодомора в Поволжье и в Украине, этот высший политорган принял постановление «О состоянии и мерах по улучшению производства граммофонов, граммофонных пластинок и музыкальных инструментов». К контролю за содержанием грамзаписей подключили НКВД.

Созданная еще в 1924 году особая Комиссия по контролю граммофонного

репертуара тоже не дремала. В списке грампластинок, подлежащих изъятию из продажи в 1925 году, есть и такие перлы: «Выхожу один я на дорогу...» сл. М. Лермонтова – романс мистический. «Пара гнедых» (слова А. Апухтина) – воспроизводит затхлый быт прошлого с его отношением к женщине как орудию наслаждения». Судя по тому, что в главлитовских документах этой и более поздней поры не только грамзаписей, но даже слова «джаз» нет, с ним разбирались в общем порядке, как со всей «развлекаловкой». Но, отказав ему в праве на самостоятельное существование, с собственно «легкой музыкой» так ничего поделать и не смогли. Поэтому-то и пришлось прибегать к помощи компетентных органов.

Эта ситуация прекрасно передана в спецдонесении от 1 сентября 1938 года начальника областного УНКВД, комиссара госбезопасности 3-го ранга Михаила Литвина секретарю Ленинградского горкома ВКП(б) Андрею Жданову. Тон, лексика и выводы сего документа, посвященного содержанию выпускаемых в городе пластинок, столь красноречивы, что стоит его привести дословно. «Около 80% изготовленных фабриками пластинок, – горестно констатирует областной чекист №1, – содержит так называемый «легкий жанр», около 20% выпущено «классического» репертуара. Причем, видимо, с целью очковтирательства, в классический репертуар включены такие пластинки, как «Рассеянный» и «Багаж» Маршака, его же «Мистер Твистер», Чуковского – «Федорино горе», «Мойдодыр» и ряд других детских стихотворений, отнюдь не являющихся классическими. Зато массовым тиражом (20, 30 и 40 тыс. экз.) выпускается такая «развлекательная» музыка, переписанная с заграничного репертуара, как «Целую руку», «Неаполитанская ночь», «Прекрасная леди», «Танго роз», «Сновидение» и т.п. Затем в большом тираже (20-30 тыс. экз.) следуют пластинки, напетые Джапаридзе и Юрьевой (популярнейших исполнительниц романсов и песен. – Н. Я.) и содержащие произведения сомнительного характера, как то: «Последнее письмо», «Помни обо мне» – 10 445 шт., «Никому не рассказывай» – 10 тыс. шт., «Очи глубокие» – 25 тыс. шт., «Мы вышли в сад» – 7 тыс., «Скучно и грустно» – 25 тыс. шт.

И наряду с этим буквально издевательски выглядит выпуск в течение 7 месяцев 1938 года лишь 63 пластинок «Интернационала». Еще хуже обстоит дело с выпуском пластинок оборонного значения. Например, записей выступлений Краснознаменного ансамбля песни и пляски под руководством проф. Александрова...

Вывод – Ленрепертком недостаточно контролирует список выпускаемой пластиночной продукции».

БОЕВАЯ ЭСТРАДА

Судя по вовлечению в репертуарный процесс НКВД, ситуация разворачивалась в сторону радикального решения вопроса. То есть внимание власти перемещалось с репертуара, концертных площадок и граммофонных пластинок непосредственно на исполнителей. От меча НКВД «легкую музыку» спасла Великая Отечественная война. Чтобы обуздать мощного и умелого врага, ни идеологические столоначальники, ни сверхбдительные бойцы Главлита, ни «музыковеды» из НКВД не годились. В пекло сражений Родина бросила тех, кого они школили и не успели дошколить.

Легкая музыка, боевая эстрада и лирические песни возвращали бойцам надежду, помогали выжить и победить. В те годы джаз-оркестры нашли свое место в общем строю. Они выступали на фронтах и в тылу с эстрадными обозрениями, в которых отдаленная от цензурной циркулярщины военнопатриотическая тематика доминировала не по начальственному распоряжению сверху, а по велению сердца. Теа-джаз Утесова, например, поставил во время войны программы «Бей врага!», «Богатырская фантазия», «Салют». Теа-джаз Ренского показал обозрение «Страна героев». Джаз-оркестр Варламова выступал с программой «Поговорим о песне». Оркестры жили по боевому расписанию. Порой они распадалась на небольшие самостоятельные ансамбли, которые принимали участие в сборных концертах фронтовых бригад. Нередко в армии возникали мобильные, самодеятельные джаз-оркестры.



Слева: сэр Томас Липтон и джаз-банда Great Lakes Jazz в Чикаго, 1920 год. Вверху: танцоры исполняют астер-танец, придуманный знаменитым Фредом Астером, 1947 год

HUTON-DEUTSCH COLLECTION/CORBIS/RFK



РИА «НОВОСТИ»

Как по очереди руководили советским кино старый большевик, бывший тапер и искусствовед в штатском

Николай ЯМСКОЙ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

Зажигать произведения искусства мог не только Главлит, но и «ведомства по принадлежности», например, Госкино. Эти ведомства обзаводились собственными структурами идеологического контроля во главе с проверенными бойцами партии. Они вели неустанную борьбу за торжество метода социалистического реализма в искусстве. Сам этот метод придворная советская критика называла «правдой жизни» и «подлинной правдой». На самом деле этой правды в высочайше одобренных художественных изделиях, как правило, было не больше, чем в одноименной газете. Наиболее точное определение этому методу дал Мстислав Ростропович: «Соцреализм – это воспевание советского начальства в доступной его пониманию форме».

КРУПНЫЕ ПЛАНЫ МОРДОБОЯ – ВЫРЕЗАТЬ

Весной 1918 года заработала специальная Цензурная коллегия Кинокомитета Наркомпроса, которая в 1919 году превратилась в Цензурно-репертуарную комиссию Фотокиноотдела этого комиссариата. С той поры комиссия (в дальнейшем Главная репертуарная комиссия (ГРК) при Главлите, а с 1933 года – самостоятельное Управление по контролю за зрелищами и репертуаром) просматривала все фильмы: иностранные и русские, как новые, так и дореволюционные. Она определяла, какие допустить к прокату, какие рекомендовать к ограниченному показу, а какие – безусловно запретить, конфисковать как в позитивах, так и в негативах. Комиссия могла приостанавливать окончательное решение, указав, какие изменения необходимо внести в фильм, чтобы его можно было допустить к показу. То есть цензура, не ограничиваясь простым запретом, взялась за политическое редактирование.

Такое «редактирование» было осуществлено, например, при экранизации повести Мариэтты Шагинян «Месс-Менд». Появившись в прокате в конце 1920-х годов, этот комедийный детектив вызвал большой зрительский интерес. Еще бы! Сценаристами и режиссерами фильма были два больших мастера – Федор Оцеп и Борис Барнет. В главной роли блистал популярнейший Игорь Ильинский. Однако почти сразу же показ запретила цензура, которая потребовала от создателей «изъять все сцены уча-

ствия ГПУ в ликвидации авантюры, вырезать допрос Ильинского под дулом револьвера в милиции, сократить сцену с танцем негритянки, вырезать все крупные планы мордобоя». Только после этого репертуарная комиссия разрешила вернуть фильм на экран, но с запретом к вывозу за границу. Мытарства с картиной не прошли для ее создателей даром. Борис Барнет вернулся к детективному жанру только через два десятилетия, поставив знаменитую киноленту «Подвиг разведчика» (1947 г.). А Федор Оцеп с 1929 года жил и работал в Германии, а потом во Франции и США. По этой причине фильм снова, на этот раз уже на долгие годы, убрал от зрителя.

С начала 1931 года исправительно-трудо-вая работа цензуры в кино достигла такого размаха, что Главлит счел необходимым подготовить и выпустить для своих работников специальный том «Указателя ГРК» с подробными пояснениями, что и как надо вырезать.

По мере роста кинопроизводства постоянно действующий отряд «мастеров художественного вырезания» расширился за счет кураторов из соответствующих отделов ЦК, министерств, ведомств и самих киностудий. Одновременно процесс цензурирования все более смещался к начальным этапам творчества. То есть к стадии, когда фильма еще не было, а авторский замысел существовал только на бумаге в форме сценария или даже заявки. К началу 1970-х годов сложилась система, которую прославленный режиссер Георгий Данелия в автобиографической книжке описал так:

«Сначала его (сценарий) должен был принять редактор объединения, потом редколлегия объединения, куда входили штатные и внештатные редакторы, потом худсовет объединения: все те же редакторы плюс режиссеры, сценаристы и парторг. Потом редколлегия «Мосфильма», потом главный редактор «Мосфильма», потом директор «Мосфильма», а уж потом сценарий отправляли в Госкино. Там его читал редактор, курирующий студию «Мосфильм», и представлял на редколлегию Госкино. Потом его читал главный редактор Госкино и представлял министру или, в крайнем случае, заместителю министра. И только после всего этого пути фильм запускали (или не запускали) в производство. На любом этапе могли сделать замечания, и авторы были обязаны их учесть. Готовый фильм проделывал такой же путь, но только его еще отсылали на консультацию в ЦК, в ПУР (Главное политическое управление армии) и «при-

частному» ведомству: если фильм о плотнике, то министру строительства, если о деревенском вертолетчике – министру авиации и т. д.».

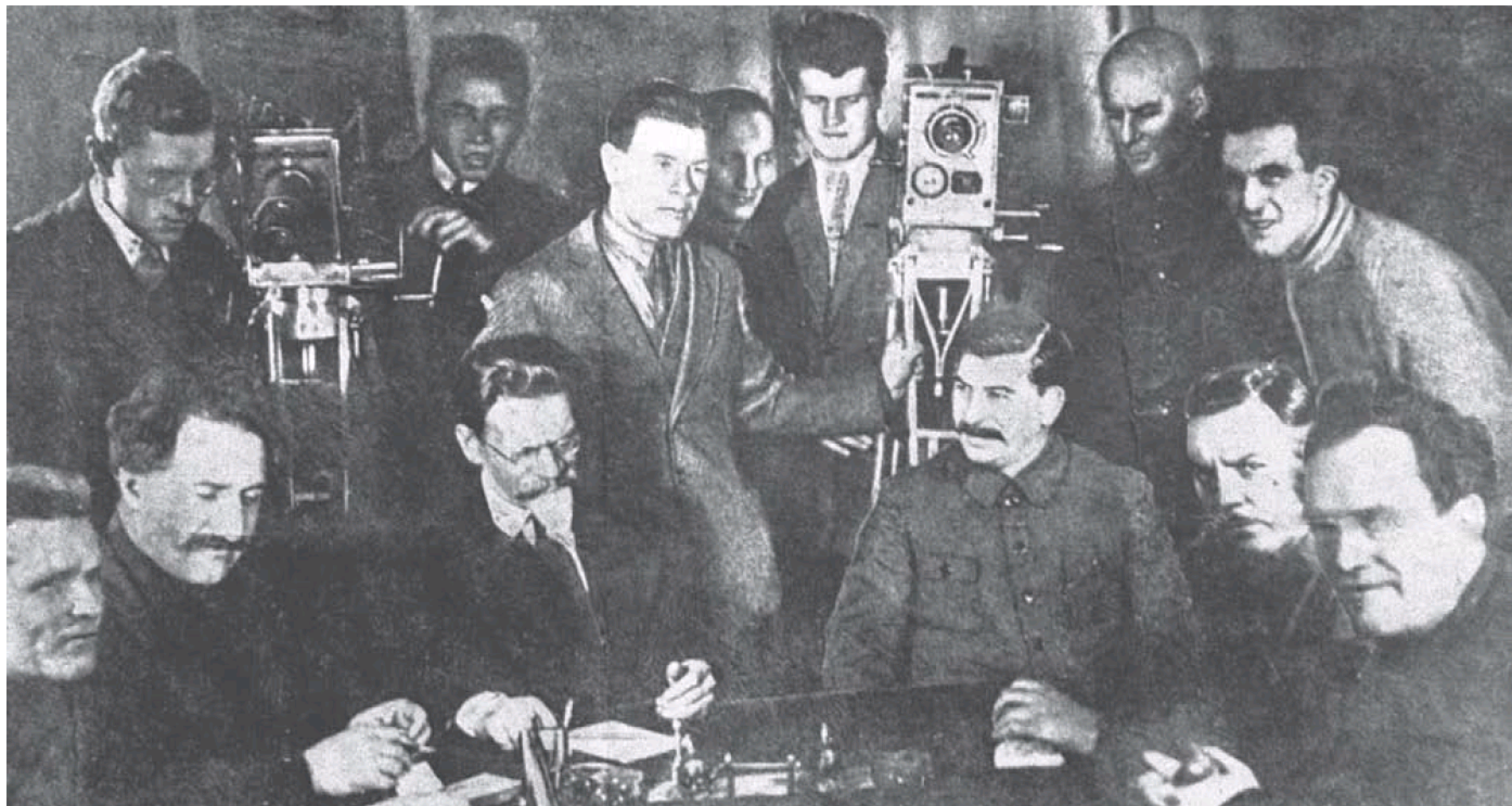
Режиссер завершает этот пассаж любопытной ремаркой: «Как-то в Западном Берлине немецкий прокатчик, купивший картину Меньшова «Москва слезам не верит», похвастался мне, что в Германии за месяц уже посмотрели фильм сто тысяч зрителей. Я ему сказал, что у нас такое количество людей только принимает фильм».

Во времена «советской молодости» такого столпотворения вокруг приемки кинокартин не наблюдалось. И не только из-за того, что фильмов делалось не так уж много. Но потому, что окончательно и бесповоротно решал их экранную судьбу главный оценщик всего прекрасного – товарищ Сталин. Вождь сознавал, что начиная с 1930-х годов кино стало любимым зрелищем миллионов. Сидящие в зале узнавали в киногероях себя, своих близких, знакомых. Актерам на экране не верили, подражали, их именами называли детей. В них влюблялись или их ненавидели.

Оставить такое мощное средство воздействия на души и умы людей без присмотра Сталин, конечно, не мог. Поэтому в Кремль на личный досмотр к вождю отвозились все более или менее крупные работы – художественные, документальные, научно-популярные. Подход вождя к искусству был жестким, прагматичным и исключал «бесполезные эстетические излишества». Стоило, например, Андрею Платонову написать знаменитый «Котлован», показавший всю бюрократическую коррозию советской системы, как он тут же удостоился сталинской реплики: «Товарищ Платонов – сволочь». Естественно, таких «сволочей» в стране было немало. И на всех даже у Сталина рук не хватало. Поэтому пришлось привлекать помощников.

КИНОЭПОПЕЯ ТОВАРИЩА ШУМЯЦКОГО

Двое первых высокое доверие не оправдали. Старый большевик, член РСДРП с 1903 года Борис Шумяцкий после руководства вооруженными выступлениями в Красноярске и Владивостоке, а также ответственной партработы в армии во время Гражданской войны был переброшен на дипломатический фронт, потом на подготовку революционных кадров, а в 1930 году стал председателем «Союзкино». Три года спустя непосредственное руководство кино-



РИА «НОВОСТИ»

Съемка советских и партийных деятелей операторами «Союзкинохроники», 1929 год. Слева вверху: Сергей Эйзенштейн

процессом было передано Комитету по делам искусств, где Шумяцкий возглавил Главное управление кинопромышленности. Первой и главной обязанностью нового начальника стала реализация замыслов вождя, исполнение его указаний. Как строилась эта работа, можно проиллюстрировать на примере фильма режиссера Фридриха Эрмлера «Великий гражданин». Поставленная в роковом 1937 году и посвященная жизни и трагической гибели Сергея Кирова, эта кинолента стала чуть ли не программной в искусстве довоенного сталинизма. Вождь лично правил сценарий. А потом написал Борис Шумяцкому развернутое письмо-указание: чтоб, дескать, без самоде-

ятельности. Шумяцкий понимал, что довольная улыбка вождя еще ничего не означает. Потому что хорошо помнил гомерический хохот, который стоял 14 июля 1934 года на ночном просмотре фильма «Веселые ребята» в небольшом кремлевском кинозале. Самую живую реакцию у товарища Сталина, а вслед за ним и других членов Политбюро – Ворошилова, Кагановича, Жданова – вызвали сцены с рыбой, на пляже и с перекличкой стада. Вождя покорили веселые реплики одного из сценаристов фильма Николая Эрдмана, который уже год, как был арестован, и в ночь кремлевского просмотра находился в лагере в Енисейске. Фамилия Эрдмана в титрах «Веселых ребят» не значилась.

Далее последовало «дело Сергея Эйзенштейна», связанное с экранизацией классической советской легенды о Павлике Морозове. Согласно ей, юный и принципиальный герой донес в компетентные органы на родного отца – тот, дескать, сопротивляется коллективизации и срывает поставки зерна государству. В отместку кулаки, сообщники отца, Павлика убили. На самом деле многое в этой истории было перевернуто с ног на голову работниками ГПУ. Зная об этом Сталин в разговоре с соратниками вел себя двояко. Сначала он гневно отреагировал на поступок Павлика словами «Настоящая маленькая свинья, донес на своего собственного отца!» Однако тут же цинично заметил, что это дело нужно «использовать для пропаганды коллективизации». После такого указания в течение

ребята



из фондов РГАСФ

Борис Шумяцкий (в первом ряду справа) в зрительном зале на международном кинофестивале, 1935 год

последующих лет именем юного героя называли улицы, площади, дворцы пионеров, фабрики, заводы. Была даже написана симфоническая поэма. А уж идея фильма прямо-таки носилась в воздухе.

Против переименований вождем не возражал. Промолчал и по поводу симфонии. Но к экранизации отнесся настороженно. Потому что опасался: мало ли до чего докопается и как все интерпретирует режиссер. Тем более такой, как Эйзенштейн!

И ведь как в воду глядел. На просмотре фрагментов в Кремле картина, получившая название «Бежин луг», Сталину не понравилась. Но самое большое его недовольство вызвало управление кинопроцессом со стороны товарища Шумяцкого. Поэтому здесь же на клочке бумаги соратники набросали решение Политбюро, которое стало эпохальным в деле установления тотального контроля над кинематографом. Почти каждый пункт этого документа содержал упрек в адрес Шумяцкого. Ему указали на недопустимость запуска в производство фильмов без предварительного утверждения им точного сценария и диалогов. А также обязали: творческих работников приструнить, а виновных в затяжке с запрещением этой «антихудожественной, политически несостоятельной постановки» наказать. Кроме того, Борис Шумяцкий удостоился личного поручения Сталина. Выполняя его, он опубликовал 19 марта 1937 года в «Правде» разгромную статью о фильме. В те времена такая публикация в главной газете ставила точку на творческой биографии любого художника. И 16 апреля Эйзенштейн – киномастер мирового уровня, автор «Броненосца «Потемкин», вошедшего в десятку лучших кинокартин всех времен и народов, – отправил Шумяцкому полное отчаянья письмо с нижайшей просьбой не лишать его возможности работать в кино. В случае отказа он даже грозился покончить жизнь самоубийством. Сталину подобная жертва была не нужна. Такого калибра творцов он планировал не ликвидировать, а перековывать.

Однако тут явно перестарался Шумяцкий. Во-первых, он – будто ему принадлежало последнее слово – переправил письмо режиссера Сталину со своим категорическим «нет». Во-вторых, подверстал к этому

посланию личную жалобу на «энергичную попытку ряда товарищей восстановить С. Эйзенштейна на работе в кино». В-третьих, даже позволил себе подготовить проект постановления ЦК. Словом, взял, как говорится, не по чину. А это товарищ Сталин считал главным пороком представителей старой большевистской гвардии. И поэтому тут же вмешался в ситуацию. В результате через два месяца после решения о «Бежине луге» карательные меры в отношении великого режиссера были смягчены. В качестве литературного комиссара-сценариста ему сначала отрядили Всеволода Вишневского. А когда фильм «Мы, русский народ» явно не получился, приставили другого «сценарного дядьку» – Петра Павленко. Это сотрудничество оказалось продуктивным: появился знаменитый фильм «Александр Невский».

Ну а песенка не вписавшегося в сталинский стиль руководства Шумяцкого была спета. 8 января 1938 года старый большевик, один из первых председателей «Совкино», был арестован и летом того же года приговорен к высшей мере наказания «за попытку организовать в просмотровом кинозале в Кремле террористический акт против товарища Сталина».

ВСЕМ СТОЯТЬ ПО СТЕНКЕ!

Второй сталинский киноназначенец был человеком чекистской закваски, крайне нужной Сталину в тот момент. Ибо на дворе стоял 1938 год. И компактный главк Шумяцкого, ставшего в одночасье «террористом», было решено переобразовать в Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме СССР. В связи с новым, повышенным статусом кадровый чекист Дукельский в роли главы Кинокомитета оказался ко двору. Кроме того, он не чужд был и искусства. Родившись в семье мелкого чиновника и получив образование в трехклассном еврейском казенном училище, Семен Дукельский продолжил свои «университеты» в частной музыкальной школе. После чего, собственно, и погрузился в волшебный мир синемаатографа: работал тапером в кинотеатрах Елизаветграда, Киева, Бобринска и Петербурга.

Известно, что октябрь 1917 года Дукельский встретил «во всеоружии». Нет, Зимний он штурмовать не побежал, но в партию большевиков вступил. И в 1918 году занял ответственный пост помощника начальника снабжения Финляндской красной гвардии. Дальше – выше. В 1919 году Дукельский

заступает на пост начальника общего отдела наркомата по военным делам РСФСР. И скоро становится представителем уполномоченного Совета обороны Украины. Правда, затем в его биографии происходит невыясненный сбой: такой большой начальник вдруг оказывается рядовым 520-го полка. Но потом снова крутой взлет. И не по какой-нибудь там киномузыкальной, снабженческой или канцелярской части. А на самом передовом участке борьбы с бандитизмом и контрреволюцией. Начав со скромной должности секретаря секретно-политического отдела на Южном фронте, он уже на следующий год стал председателем Одесской губчека, с орденом Красного Знамени на френче.

По окончании Гражданской войны орденосеца временно вернулся к мирному труду. Однако, как только наступило прозорливо предсказанное Сталиным обострение классовой борьбы, Дукельского снова призвали в ряды ВЧК-ОГПУ. В 1930 году этот универсальный солдат становится полпредом ОГПУ по Центрально-Черноземной области, активно организуя массовые репрессии в Центральной России и на Украине. В 1937 году Дукельский – сотрудник для особых поручений при нарком внутренних дел СССР Николае Ежове. Поскольку последний изначально совмещал свою костоломную должность с постом секретаря ЦК, курирующего вопросы литературы и искусства, Дукельский снова погрузился в волшебный мир, где причудливо переплетались массовые аресты и рассуждения о художественном освоении социалистической действительности.

Такого «искусствоведа», да еще со знаком «Почетный работник ВЧК-ГПУ», Сталин не мог не заметить. В марте 1938 года Дукельского назначают председателем Комитета по кинематографии. Явившись поутру в уютное здание в Гнездниковском переулке, председатель первым делом приказал удалить из приемной все стулья.

– Зачем? – робко спросил секретарь.

– Они у меня все будут по стенке стоять!

Из «них» первым на прием к киноначальнику пришел режиссер Григорий Рошаль. Секретарь, как полагается, доложил.

– Кто такой? – поинтересовался шеф.

– Это наш старейший кинорежиссер, – испуганно пояснил секретарь.

– Ладно! – несколько смягчился Дукельский. – Введите!

Пребывание Дукельского в Кинокомитете совпало с появлением ряда постановлений Политбюро, согласно которым были утверждены сценарный совет и план производства полнометражных кинокартин на 1939 год. В Совет, созданный как совещательный орган при председателе, кроме испытанных бойцов, Вишневского и Павленко, вошли уважаемые режиссеры: Михаил Ромм, Леонид Трауберг, Всеволод Пудовкин и другие. Однако новый председатель так рьяно взялся исполнять вышестоящие указания, что сначала снил творцы, а потом начал увядать и весь кинопроцесс. Из 24 кинокартин плана 1939 года по-настоящему значимыми оказались всего три. Прикинув результат почти годовой работы своего выдвиженца, Сталин развел руками. По его распоряжению творцов срочно привели в чувство госпремиями. 23 марта 1939 года специальным постановлением Политбюро режиссер Михаил Ромм за постановку кинокартины «Ленин в 1918 году» получил 100 тысяч рублей. Режиссеру Александру Довженко за фильм «Щорс» тоже выдали 100 тысяч. Режиссера Сергея Юткевича за картину «Человек с ружьем» поощрили 75 тысячами.

Сделали при этом с Дукельским то же, что и с Шумяцким, Сталин не захотел. Да и за что? Ну, не справился. Зато верен. Поэтому за неделю до награждения творцов Дукельскому вручили орден Ленина. А через месяц от греха подальше тихо перебросили... в Наркомат морского флота. Потом Дукельского много куда перебрасывали. Пока, в конце концов, «главный киновед» и майор ГБ на целых пять лет не «пришвартовался» к креслу заместителя наркома-министра юстиции РСФСР. И здесь он оказался причастен к организации репрессий после Великой Отечественной войны. В июне 1953 года, то есть уже после смерти своего высокого покровителя, в числе других одиозных личностей, замешанных в репрессиях, Дукельский был уволен на

пенсию союзного значения. И после кончины, как видный государственный деятель, был с почестями похоронен на престижном Новодевичьем кладбище в Москве.

ПРИДВОРНЫЙ КИНОМЕХАНИК

Член ВКП(б) с 1918 года Иван Григорьевич Большаков в светлое коммунистическое будущее верил беззаветно. Но партийностью своей не кичился, а полагался на житейскую мудрость и знание нравов кремлевского двора. Иван Григорьевич вообще был человеком в высшей степени знающим и организованным. В конце 20-х годов окончил Московский институт народного хозяйства им. Плеханова. А затем Институт Красной профессуры. В конце 30-х его выдвинули в правительственный аппарат, к тогдашнему председателю Совета министров и ближайшему к Сталину человеку Вячеславу Молотову. В хозяйстве этого премьер-министра, которого за иступленно-кабинетный стиль руководства называли за глаза «Железной Задницей», толковый, грамотный и крайне исполнительный Иван Григорьевич пришелся ко двору.

В 1938 году Большакова назначили управляющим делами Совнаркома, где его разглагольствовал сам «Отец народов». Ровно через год Большаков сменил Дукельского на посту председателя. И далее, получив в 1946 году чин министра, без малого 15 лет возглавлял отечественную кинематографию.

Большаков для вожды был не более чем обслугой, «главным придворным киномехаником». Некой принадлежностью просмотрового зала, которая оживает только при ответах на вопросы по ходу просмотра. Вопросы бывали самые неожиданные. Вожда интересовал то тип промелькнувшего на экране паровоза, то анкетные данные актера, внесенного в титры самыми мелкими буквами. Но у энциклопедически подкованного Большакова всегда был готов четкий ответ. Он вообще умел отвечать «с листа», не заглядывая в записи. Что, как известно, вожде очень ценил. Не случайно во время войны Сталин отдавал предпочтение тем штабистам, которые могли ему наизусть доложить оперативную карту.

И все же был вопрос, ответа на который у Ивана Григорьевича не смог добиться даже Сталин. Вопрос касался оценки фильма. То, что поставленный на кино Большаков вперед не лез, а ждал сталинского слова, делало его в глазах вожды лучшим киноуправляющим. Был у Ивана Григорьевича и другой талант, объясняющий феномен его служебного долголетия. Большаков никогда не втягивался в политические игры. В разборах с подчиненными он не спихивал на их плечи свою ответственность. И даже в весьма рискованных обстоятельствах не отдавал людей «на заклание». В этом своем человеческом качестве он был не вполне сталинским министром.

Сам Большаков как глава ведомства не переоценивал свою роль. Близко знавшие его люди свидетельствуют, что как-то он признался: «Я всего лишь извозчик, перевозящий коробки с кинолентами». Поэтому, живой и здоровый, в 1950 году он благополучно стал кандидатом искусствоведения. А на следующий после смерти Сталина год начал плавное перемещение с одного важного государственного поста на другой. И был даже одно время заместителем министра внешней торговли СССР.

Для Госкино наступили иные времена. Пришли новые хозяева. Правда, почти с теми же властными замашками и почти с таким же неумным желанием выдавать «похоронки» всему, что не вписывалось в их понятия и догмы.

В середине прошлого века роль верховного киноцензора перешла от Сталина к группе его бывших соратников. После трех десятилетий жесточайшего авторитаризма народу преподнесли обещание «ленинского коллективного руководства». Однако страна по-прежнему принадлежала начальству. От кино, как и от прочих видов искусства, по-прежнему требовали его идейно обслуживать. Требовали и те, кто сталинский председатель Комитета по делам кинематографии Семен Дукельский, вгоняли творцов в столбняк гордой фразой «я беспощадный солдат партии». И те, кто при этом все же испытывал некий внутренний дискомфорт.

ПРЯМЫЕ, КАК ДУГА

Ослушников, правда, больше к стенке не ставили. Просто фильм начинали цензурировать, браковать и «исправлять» уже на самых ранних стадиях. Готовую картину гнали по второму кругу, снова цензурируя воплощение замысла, требуя исправлений, чтобы прогнать его подальше от зрительских глаз «третьим экраном» или вообще отправить на полку.

Такая метода потребовала создания разветвленной службы идеологического контроля в виде редакторов (только в игровом кино к концу 1960-х годов их корпус насчитывал свыше 400 душ), сценарных коллегий, художественных советов, ведомственной коллегии, возглавляемой министром и его замами. Вся эта рать билась, по сути, над решением одной задачи – сделать фильм «проходимым». Под этим желудочно-кишечным термином подразумевалось, что киноработа должна получить одобрение начальства.

Объективности ради следует признать, что доля у киноруководства была незавидная. Чего стоило одно общение с кремлевскими небожителями и цеховскими кураторами! Ведь многие из них были малообразованными и малокультурными людьми.

Под стать главным рулевым были и подручные первого ряда. По отзывам самих цеховских ветеранов, примером культурного куратора мог служить только один человек – Дмитрий Шепилов, секретарь ЦК КПСС в середине 1950-х годов. Остальные просто ретранслировали в меру собственного понимания указания кремлевского начальства, преподнося это как собственное убеждение, выстраданное в классовых боях. Дмитрий Поликарпов, в середине 1950-х годов заведующий отделом культуры ЦК, называл это «резать правду-матку». Зная за ним такую слабинку и желая подластиться, один из творцов-подхалимов как-то сказал: «Слушай, Дмитрий Алексеевич, за то я тебя люблю, что ты человек честный, принципиальный, прямой». Поликарпов возражать не стал: «Да, прямой. Как дуга».

Примерно с такой же прямоотой решало судьбу искусства и большинство его коллег. Приведу для иллюстрации свидетельство заместителя Поликарпова по отделу – Игоря Черноуцана, который по воле случая оказался свидетелем беседы тогдашнего министра культуры Николая Михайлова с композитором Юрием Шапоринным (речь шла об опере «Декабристы»):

– Мы вчера были на вашей опере, и у нас есть рекомендации. Возьмите бумагу, пишите. Первое – у вас там есть такой Пестель. Есть рекомендация перенести его во второй акт. Вторая просьба такая – вот там Исакий строят рабочие. Надо, чтобы рабочие активнее включились в это восстание...

Шапорин позволил себе осторожно возразить:

– Николай Александрович, они же были далеки от народа!

– Ну, я ведь передаю свои указания. Пишите! – как ни в чем не бывало парировал министр. И понес такое, что известный композитор был вынужден снова встать:

– Николай Александрович, я писал оперу восемь лет...

Но, осознав, что перед ним скала, стих, смиренно перенес всю экзекуцию, после чего понуро покинул кабинет. Михайлов, обернувшись к Черноуцану, устало вздохнул:

– Какое же это трудное дело – партийное руководство такими вот людьми...

И БАБЫ ОБНАЖЕННЫЕ
В ГЛАЗАХ

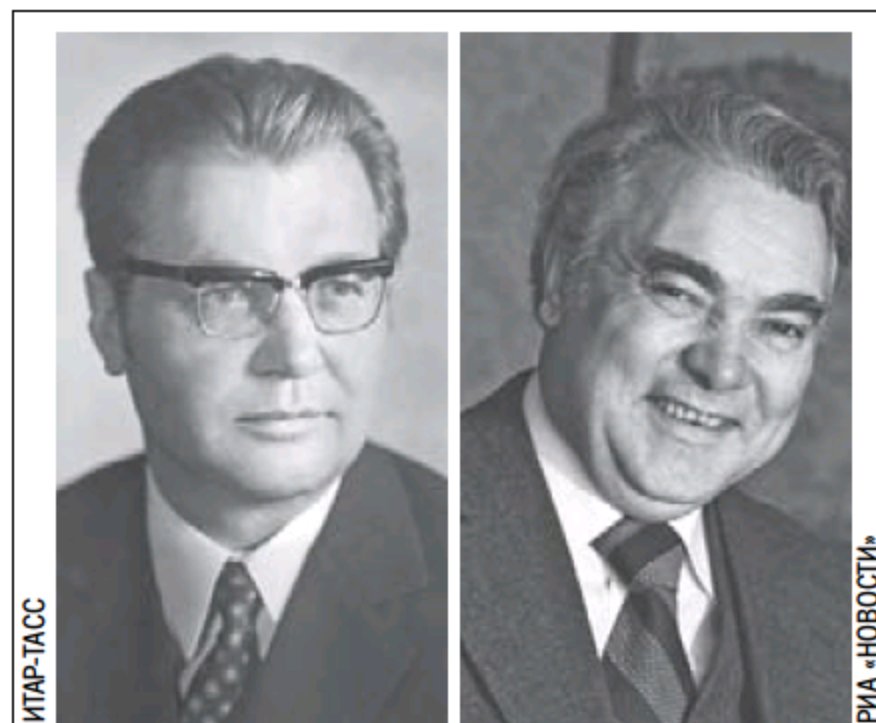
В начале 1960-х годов председателем Госкомитета по кинематографии СССР назначили Алексея Романова. Пост этот он занял, имея за плечами незаконченное высшее образование, три курса Высших государственных литературных курсов и три курса в Высшей партийной школе при ЦК ВКП(б) (заочно). Романов долгое время работал в печати, а затем на целых десять лет укоренился в аппарате ЦК. В 1961–1962 гг. он был даже членом Бюро ЦК КПСС по РСФСР.

Могущественным покровителем Романова в Президиуме ЦК был сталинский выдвиженец, главный партийный идеолог Михаил Суслов. Это был сухой и черствый человек, которому повсюду, в том числе и на экране, мерещились выпивка и разврат.



По поводу последнего пунктика в историю вошел хрестоматийный случай. Листая на одном из секретариатов свежий номер «Журналиста», которым тогда руководил Егор Яковлев, Суслов вдруг начал истерично кричать: «До чего дошли! Голых баб показывают! Снять редактора!» С понятным интересом окружение бросилось рассматривать журнальное фото. И сразу обнаружило, что главный идеолог – то ли слепо, то ли от «зацикленности» – принял за голых женщин обнаженный по весне березняк. Вглядевшись получше, Суслов почти тут же успокоился. Однако слово «снять» уже занесли в протокол. И Яковлева сняли.

Похоже, от своего высокого покровителя Романов заразился той же фобией. Потому



Филипп Ермаш (слева) был матерым аппаратным бойцом. По свидетельству его зама Бориса Павленка (справа), только хитростью Ермаш выпустил в прокат «развратный» фильм Элема Климова «Агония»

что на экране ему тоже мерещились гулянки да пьянки. Их он ухитрился рассмотреть даже в фильме «Освобождение». По его требованию, например, из картины был вырезан эпизод, в котором солдаты под Новый год после победного боя выпивали свои фронтовые сто грамм.

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ
ВОЖДЯ

И все же, несмотря на всю свою бдительность, Романов чуть не попал «под каток» первого в государстве лица. Произошло это в 1963 году, когда вопреки заведенному на Московском международном кинофестивале порядку премировать только свои, правильные советские фильмы, жюри отдало главный приз выдающемуся итальянскому режиссеру Федерико Феллини за картину «Восемь с половиной». Доброхоты из хрущевского окружения тут же

доложили Никите Хрущеву, что картина «модернистская». Для первого секретаря это было примерно то же, что «антисоветская». Он немедленно вызвал Романова на ковер. Те же доброхоты живописали, как непосредственный в проявлении своих чувств Никита Сергеевич топал ногами, называл киноначальника «сукиным сыном» и грозился вышвырнуть за то, что тот «торпедировал пленум по идеологическим вопросам». Бедный Романов чуть не повторил судьбу персонажа чеховского рассказа «Смерть чиновника».

Куратор Романова в отделе культуры ЦК Филипп Ермаш радостно потирал руки. Он уже давно прицеливался к его министерскому портфелю, для которого, объективно говоря, имел гораздо больше данных. Однако Хрущев, разрядившись и поостыв, почти миролюбиво буркнул Романову:

– Ну ладно, присылай фильм. Буду смотреть!

Ермаш, еще не знавший о перемене хрущевского настроения, вдохновенно снимал с Романова «стружку» в своем кабинете, когда на другом этаже здания ЦК Хрущев расположился смотреть крамольный фильм. Надолго его не хватило. Скоро в просмотровом зале раздались характерный храп. А выпавшись, Хрущев заметно подобрел и благодушно заметил: «Если фильм навеивает такой крепкий сон на советского человека – значит, ничего опасного нет. Пусть идет».

Тучи над головой Романова развеялись. А Ермаш попал в глупое положение. Но своего Филипп Тимофеевич Ермаш все же добился: в августе 1972 года он занял пост главы Комитета по кинематографии, который сначала числился «при», затем «в» Совмине СССР и, наконец, стал просто Комитетом по кинематографии, без всяких приставок. Вся эта вроде бы мышиная возня с приставками отражала степень внимания, с которым первые лица Страны Советов приглядывали за отечественным кино.

Леонид Брежнев, спихнувший на пенсию слишком деятельного Хрущева, имел примерно те же взгляды на роль и место кино, что и его предшественник. Правда, там, где неугомонный Никита Сергеевич вздымал кулачок и прищипоривал, Брежнев недовольно сдвигал брови, по-отечески давал указание «разобраться», после чего с легкой душой уезжал на охоту в Завидово. Там иногда проглядывал некоторые спорные фильмы – недолго, минут по пятнадцать. Когда же охоту по состоянию здоровья пришлось отменить, урезали и киносеансы.

ДАЧНЫЕ ХУДСОВЕТЫ

Некоторый идеологический вакуум, кото-

Все бравые партийцы любили управлять
«важнейшим из искусств»

рый образовался от этого высочайшего отстранения, компенсировали собой члены брежневского Политбюро. А если точнее – их домочадцы. Дело в том, что еще при Хрущеве среди его соратников сложилась компания, которая страсть как любила формировать мнение о кино на своих дачах, в кругу жен, детей, престарелых родителей и энергичных тещ. Семейные просмотры проходили по субботам и воскресеньям. Новые фильмы по загородным особнякам членов Политбюро Кириченко, Полянского, Мазурова и других высокопоставленных «искусствоведов» распределяли, как правило, первые лица кинокомитета. Собственно, с этой «семейной госприемки», как правило, все и начиналось. Даже много лет спустя уже упоминавшийся заместитель заведующего отделом культуры ЦК КПСС Игорь Сергеевич Черноуцан – единственный человек, который ушел из этого учреждения по собственному желанию, – с ужасом вспоминал: «Понедельник был страшный день. Мне сразу звонил Полянский и говорил: «До каких пор вы будете выпускать эти б...дские еврейские фильмы». Спорить с этим хитрым, подлым человеком было бесполезно».

От такого количества кураторов Филипп Ермаш, конечно же, кряхтел. Но в панику не ударялся. Во-первых, у него имелся мощный покровитель в лице члена Политбюро Кириченко, который был почти равновелик Суслову – с ним он даже одно время попеременно вел секретариат. Именно под началом Кириченко Ермаш работал в Свердловском обкоме. И вместе с ним переместился в Москву. Во-вторых, Ермаш достаточно долго возглавлял сектор кино в отделе культуры ЦК, неплохо знал предмет и был матерым аппаратным бойцом.

Все это иногда позволяло Ермашу обходить вокруг пальца самое упертое начальство. Классический пример – история с фильмом «Агония». Эта кинокартина Элема Климова о Григории Распутине, согласно упомянутой терминологии начальников комитета, была на грани «проходимости». Такое яркое, необычное зрелище вызывало непреодолимое желание фильм придушить.

И точно. Сначала он пошел нарасхват по всем «спецточкам» – некоторые многосемейные заказывали по два раза. И вдруг: «Есть мнение...» Возникло оно, кажется, на заседании Совета министров, и высказал



его премьер-министр Алексей Косыгин. Ермаш, действуя по своим каналам, пытался вызнать, что конкретно имелось в виду. Уломал Элема Климова кое-что «защитить». И тут же написал записку в секретариат ЦК с просьбой дать добро. Отказ. Опять надел со своим замом Борисом Павленком на режиссера. Тот, стиснув зубы, подрезал наиболее шокирующие сцены разгула Гришки. А в ЦК ушла вторая бумага. Но опять отказ. И тут Ермаш завелся. Вызвал Павленку к себе в кабинет и приказал готовить третью записку.

Павленок позже вспоминал: «Сущест-

вовал негласный номенклатурный кодекс: если министр, дважды входивший с запиской в ЦК, настаивал на своем, значит либо дурак, либо не согласен с позицией Центрального Комитета. В обоих случаях надо поставить его на место. Но на другое. А может быть, и отправить на свободно-выгульное содержание (это был прогрессивный метод содержания скота).

Филипп хитро прищурился:

– А давай стрельнем из ружья с кривым дулом, так сказать, из-за угла. Есть, мол, много валютных заказов на картину, и мы во внутренний прокат фильм выпускать не

Вверху: на съемках фильма «20 дней без войны» Алексея Германа. Внизу: Федерико Феллини (крайний справа) получил главный приз Московского кинофестиваля лишь потому, что Хрущев заснул на его картине

станем – зачем картинами разврата смущать советский народ, поможем догнывать загнивающему капитализму.

Выстрел попал в точку, и прокатное удостоверение «Агония» получила. А спустя некоторое время мы, не входя ни с какими

записками, договорились устно о выпуске картины в собственных кинотеатрах».

ВЗБЕСИВШАЯСЯ ФАКТУРА

Борис Владимирович Павленок, между прочим, был большим кинотружеником. В своих воспоминаниях он так описал объем проделанной им работы: «22 с лишним года, точнее – 8100 дней под высоким напряжением, без малого 2000 картин, а сценариев, наверное, в полтора раза более».

Павленок считался мастером «высветления». Сам он о своей миссии вспоминает, как о попытке «по мере сил защитить высокий смысл киноискусства», «оградить его от проникновения халтуры и пошлости». За последнее его хотелось бы искренне поблагодарить. Однако как быть с «защитой высокого смысла» в работах кинемастеров, порывавшихся показать нашу жизнь более или менее реалистично? Что делать с украшенными личным автографом рапортами в ЦК КПСС по поводу «творчески неудачных» фильмов «Зеркало» Андрея Тарковского, «Осень» Андрея Смирнова или «Цвет граната» Сергея Параджанова? Куда девать записки председателю комитета с приговором кинокартине Алексея Германа «Проверка на дорогах»?

В истории выписки «похоронки» этому фильму много характерного. По мнению Павленка, работа Германа дегероизировала народное сопротивление врагу во время Великой Отечественной войны, главный конфликт в нем был фальшивым, а сам автор не знал реалий партизанской жизни.

На самом деле Герман посмотрел тысячи метров хроникальной, в том числе трофейной пленки о партизанах. Сам сюжетный конфликт был взят из жизни. И его документальную точность обеспечивали воспоминания Героя Советского Союза Владимира Никифорова – одного из главных исполнителей воссозданной в кинокартине операции. То, что на самом деле не нравилось кинематографическому начальству и сильно пугало партийных идеологов, обозначил сам Алексей Герман.

Оказывается, не нравилось, что роль главного героя играл Р. Быков, а не какой-нибудь актер с героической внешностью. Раздражала выпивка в финале, мужики в прологе. Даже то, что небо пасмурное, что идет дождь, вызвало внутренний протест. Раздражало, что нет окладистых партизанских бород, нет густого соснового леса, а какие-то жалкие палки и кустики, раздражала подлинность фактур. Был пущен в ход термин «взбесившаяся фактура». Крайнее недовольство – если говорить о главном – вызвала сама тема пленных советских солдат, которую столько лет обходил кинематограф. А уж то, что показали целую баржу пленных, вообще воспринималось как оскорбление и кощунство. Но сколько было таких барж, если даже по официальной статистике счет наших пленных, захваченных только в первые месяцы войны, перевалил за сотни тысяч!

Итак, больше всего в фильме не устраивала правда. Конечно, Павленок, сам участник войны, все это прекрасно знал. Но изменить что-либо – во всяком случае, в своем официальном отношении к картине – не мог. Потому что был частью системы, где существенной была не истина, а реакция члена Политбюро Мазурова, который после просмотра фильма гневно вопрошал: «Интересно, есть ли партийное руководство в кинематографе?» И тогда председатель Романов с чувством гордости человека, пресекающего идеологическую диверсию, доложил, что работа над фильмом признана «бесперспективной», а затраты списаны на убытки киностудии «Ленфильм».

Сегодня можно только удивляться, что, несмотря на цензурный пресс, в СССР было выпущено столько замечательных фильмов. И даже – как это делают некоторые – утверждать, что без давления со стороны вождей, «главреперткомов» и подверженных самоцензуре киноуправляющих такое было бы невозможно. Ведь сегодня цензуры нет, говорят они, а результаты куда скромнее. Нет спора! Искусству спокойствие противопоказано. Но сравнение «а вот тогда», «а вот сегодня» – тоже не аргумент. Просто когда разрешают петь всем и всё, становится очевидней, что многим петь не о чем.

ПОЮЩИЕ ГИТАРЫ

Дмитрий ГРОМОВ

Специально для «Совершенно секретно»

Человек с гитарой — бард, поющий об интеллигентных вещах на интеллигентном языке, — стал символом советской неформальной культуры 1960-1980-х годов. «Основным толчком к такому творчеству был позыв: не могу молчать, желание поделиться с друзьями о наболевшем — о жизни, о любви, об обществе. И не за деньги, а просто так», — говорит Игорь Каримов, один из основателей возникшего в 1967 году московского клуба самодеятельной песни (КСП).

Желание «взяться за руки, чтобы не пропасть поодиночке» создало многотысячную армию любителей и профессионалов, сочинявших и исполнявших песни в студотрядах, геологических экспедициях и у туристских костров. Ее «генералами» стали известные поэты, композиторы, литераторы и актеры — Булат Окуджава, Михаил Анчаров, Юрий Визбор, Александр Галич и Юлий Ким.

КСП к середине 1970-х превратились в мощное культурное, а точнее, контркультурное явление. Подмосковные фестивали-слеты бардов — одни из самых массовых в СССР — собирали по несколько тысяч участников. А знаменитый Грушинский фестиваль, который с 1968 года регулярно проходит под Самарой, — до 100 тыс. Свои клубы и слеты были и в Украине.

Песни, звучавшие с импровизированных сцен с использованием самодельной аппаратуры, чаще всего на больших загородных лесных полянах, сильно отличались от того, что называлось советской эстрадой. Тексты самодеятельных авторов отражали реальные настроения жителей Союза, в основном интеллигенции, и были свободны от цензуры.

КСП просуществовали с начала 1960-х и до распада СССР в 1991 году. «Народ никогда не жил без песен, но в среде городской интеллигенции так массово они звучали только в эти 30 лет», — говорит Каримов.

ГИТАРНО-ПАЛАТОЧНЫЙ ПРОТЕСТ

Песней, предвосхитившей появление жанра, эксперты считают «Бригантину», написанную в 1937 году. Ее авторами были москвичи — десятиклассник Георгий Лепский, будущий художник и бард, и первокурсник литинститута, начинающий поэт Павел Коган.

В «Бригантине» романтические юноши отразили стремление «яростных и непокорных, презревших грошевой уют» людей вырваться за рамки обыденности — сесть на пиратскую бригантину и уйти в свободное плавание.

После того как в конце 1950-х эту песню перепел Визбор, она стала гимном КСП, а ее исполнитель, получивший всеобщую известность как актер, сыгравший Мартина Бормана в сериале «Семнадцать мгновений весны», оказался еще и негласным лидером движения.

Самодеятельная песня отличалась от профессиональной тем, что она, по словам Визбора, была песней «в свитере или в ковбойке», то есть сугубо неофициальной.

Для творческих личностей и романтических натур увлечение авторской песней было внутренней эмиграцией от совет-

Авторская песня, возникшая на волне политической оттепели в СССР в интеллигентской среде, стала не просто альтернативой эстраде, но и мощным социальным движением



ской действительности, отмечает Петр Картавый, один из организаторов бардовских фестивалей в Украине и летописец местных КСП.

Чтобы понять мотивы этой «эмиграции», нужно представить тогдашнюю конъюнктуру: на радио и ТВ господствовали либо помпезные гимны строителей коммунизма, либо, как альтернатива, — советская любовная лирика.

Кроме того, доступ на большую сцену имели только те, кто состоял в Союзе композиторов или Союзе писателей, то есть сверял все свои произведения со строгой цензурой. На этом фоне и появился вид творчества, в котором мог принять участие любой человек — учитель, инженер, ученый или артист.

«Мы, как все молодые люди, работали, учились, увлекались туризмом, ходили в походы и очень любили петь», — рассказывал Визбор, который сам не был профессиональным автором — он окончил пединститут и одно время работал учителем. — А вот таких песен, которые можно было бы петь в общежитиях, у костра, не было».

Этот вакуум, по его мнению, и заполнили самодеятельные барды, певшие о том, что окружает их в жизни, — путешествиях, друзьях, мечтах. А появление бытовых магнитофонов помогло новому жанру распространиться по стране.

ТИХАЯ УГРОЗА

Самодеятельной песне помогли, конечно, не магнитофоны, а то, что ее авторы писали на близкие для советской интеллигенции темы. «Авторская песня очень чутка к бытовой интонации наших современников», — говорил Галич. — Мелодия извлекается из хождения по улицам, из поездок в метро и автобусе. Это почти разговорная интонация, и она у всех на слуху».

С именем этого барда, родившегося в Днепропетровске, связан важный этап авторской песни — ее политизация.

Бытовая интонация, улавливаемая Галичем, с конца 1960-х все чаще стала выливаться не в интеллигентскую лирику, а в острые тексты, критикующие режим в

Советском Союзе. Его песни «Промолчи — попадешь в палачи», «Памяти Пастернака» и «Петербургский романс», в которых автор призывал выступить против тиранов во власти, стали роковыми. Галича исключили из Союза писателей, запретили выступать на публике. А в 1974 году еще и лишили советского гражданства, после чего бард вынужден был эмигрировать на Запад.

На волне борьбы с поэтом-диссидентом КСП и фестивали стали запрещать. «В 1969 году меня вызывали в Партгосконтроль [Комитет партийного контроля ЦК КПСС, возглавляемый Арвидом Пельше]. Это страшное место было, хуже КГБ, — рассказывает Каримов. — Была долгая беседа, цель которой — заставить меня прекратить организовывать слеты».

Но энтузиасты продолжали свое дело, правда, в начале 1970-х фестивали проходили в условиях суровой конспирации. «Проводили их в основном в лесу. Места секретили. Число участников ограничивали до 200-300 человек, — рассказывает Каримов. — На слетах мы делали все не так, как происходило в социалистическом обществе, — пели вместо гимна СССР «Гаудеамус» [международный студенческий гимн], устраивали факельные шествия, чем их [власть] очень раздражали».

Стукачи на слеты все равно проникали. «Их можно было легко отличить: они приходили в новеньких телогрейках [эта одежда была визитной карточкой КСП], выданных, видимо, где-то на складе», — вспоминает Каримов.

Но исполнители не давали поводов уличить себя в антисоветчине. На исполнение песен Галича или стихов запрещенных поэтов со сцены у них было наложено табу. Зато на слетах звучали произведения актера-барда Владимира Высоцкого и Окуджавы, поэта, композитора и сценариста, сына репрессированных в 1937 году коммунистов.

«Окуджава имел статус контролируемого полудиссидента, о чем мне было сказано человеком, который следил [был приставлен КГБ] за моей деятельностью в те годы», — рассказывает Картавый, занимавшийся организацией концертов этого знаменитого барда в Украине.

САМОДЕЯТЕЛЬНАЯ АРМИЯ

Из-за своей критичной направленности и внутренней свободы движение КСП было для советской власти неприятной занозой. Не сумев запретить бардовскую песню, партийные боссы начиная с середины 1970-х годов стали делать попытки подчинить себе музыкальных «лесных братьев».

«В 1974-м, перед XV слетом, к нам обратились из ВЛКСМ [главный комсомольский орган] и предложили делать слеты вместе, — вспоминает Каримов. — Видимо, им дали по шапке: мол, у вас проходят такие массовые молодежные мероприятия под носом, а вы не в курсе».

Комсомол предложил каэспэшникам то, о чем они долго мечтали, — концертную аппаратуру, из-за отсутствия которой слеты бардов страдали от плохого звука, особенно когда речь шла о выступлениях перед большими группами слушателей.

«Петь без микрофона на такую аудиторию, тем более в лесу, очень тяжело, самодельная техника не выдерживала мороза — это был сплошной хрип. А комсомол нам дал лихтваген [передвижная электростанция для киносъемки и концертов], мощные усилители, — рассказывает глава московского КСП. — Мы согласились, но с условием, чтобы не лезли в наши творческие программы».

Другой проблемой, которую легко решили комсомольские вожди, стал транспорт. Если раньше на слеты барды и слушатели добирались самостоятельно, то

теперь власти помогли московскому КСП зафрахтовать для одного из фестивалей целую электричку, чтобы доставить 2,5 тыс. его участников к месту действия. Правда, железная дорога потребовала оплатить билеты наличными, и, так как сделать это комсомол не сумел, необходимую сумму собрали сами каэспэшники.

«С помощью нашей обзвонки [по телефону] мы собрали стоимость целой электрички за один день, — вспоминает Каримов. — В ВЛКСМ были в шоке. Возникали даже такие предположения, что нас финансирует Запад».

УКРАИНА С ГИТАРОЙ

В Украине движение бардов было не таким мощным и организованным, как в центре России. Но все же КСП существовали во многих городах — в Киеве, Харькове, Одессе, Севастополе, Запорожье, Львове и Сумах. А первый украинский фестиваль бардовской песни состоялся в столице СССР в 1970 году, лишь двумя годами позже первого Грушинского слета.

К слову, в Киеве действовало сразу несколько клубов — «Гитара», «Арсенал» и «Костер». Последний был еще и неофициальным, им руководили известные в СССР барды Дмитрий Кимельфельд и Леонид Духовный. Оба организовывали и нелегальные концерты в Киеве бардов со всего Союза. Например, в 1978 году они впервые привезли в Киев Александра Розенбаума.

Авторская песня в СССР была преимущественно русскоязычной вплоть до середины 1980-х, ограничиваясь лишь шуточными адаптациями на украинский известных бардовских хитов. Например, песня Визбора «Милая моя, солнышко лесное», звучала как «Чичечко моя, сонечко соснове».

Позже, на волне перестройки, появились и авторы-исполнители аутентичной украинской песни — Игорь Жук, Эдуард Драч и Мария Бурмака, а КСП стали рас-



шифровать как «Клуб співаної поезії».

ТЯЖЕЛОЕ ВРЕМЯ

Самый конец 1970-х, когда каэспэшникам позволили проводить концерты, стал для них золотым временем — залы ломились от слушателей. Однако у такой легализации была обратная сторона: бардов обязали литовать тексты — то есть проходить цензуру в Главном управлении по делам литературы и издательств, как это делали все деятели искусства.

Кроме того, власти начиная с 1980 года вновь стали преследовать самостоятельных

исполнителей, запрещая их клубы и слеты. В олимпийский год, к примеру, сразу же закрыли московский КСП и Грушинский фестиваль.

Особенно досталось бардам во времена правления «наследников» умершего советского вождя Леонида Брежнева — генсеков Юрия Андропова и Константина Черненко. В стране сильно ограничили гражданские свободы, что сказалось и на КСП. «С 1981-го по 1986-й нам дышать не давали», — вспоминает Каримов.

Аналогичные процессы шли и в Украине. С 1981 года местное партруководство взяло песенные мероприятия под контроль. Лишь с приходом к власти в

Кремле Михаила Горбачева ситуация либерализовалась. Но авторскую песню уже ждал новый тяжелый удар — развал Союза, катастрофическое падение уровня жизни и, как следствие, упадок фестивального движения — краеугольного камня в системе КСП.

Последний всесоюзный фестиваль авторской песни прошел в мае 1990 года в Киеве. «Это была, по сути, последняя точка в советском движении КСП, — заключает Каримов. — Потом оно стало сходиться на нет: жизнь вокруг стала тяжелой, все стали жить сами по себе».

По материалам журнала «Корреспондент»

НА ПРАВАХ РЕКЛАМЫ

ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ НА 2021 РІК в будь-якому відділенні Укрпошти

Ф. СП-1		Міністерство транспорту та зв'язку України									
АБОНЕМЕНТ		на журнал									
(найменування видання)		(індекс видання)									
на 2021 рік по місяцях		Кількість компл.									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Куди		(поштовий індекс)		(адреса)							
Кому:		(прізвище, ініціали)									
Доставна картка-доручення		на журнал									
(найменування видання)		(індекс видання)									
Вартість передплата		Кількість компл.									
на 2021 рік по місяцях		Кількість компл.									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
поштовий індекс		місто									
код вулиці		село									
буд.		корп.		район							
кв.		вулиця									
		прізвище, ініціали									

ПОЛІТИЧНІ, ЕКОНОМІЧНІ, ІСТОРІЧНІ РОЗСЛІДУВАННЯ, МАТЕРІАЛИ ПРО ДІЯЛЬНІСТЬ СПЕЦСЛУЖБ. АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД, СВОБОДА СУДЖЕНЬ, ІНФОРМАТИВНІСТЬ.

КОМПЛЕКТ: "СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО - УКРАИНА" + "СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО - УКРАИНА. СПЕЦВЫПУСК"

«СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО - УКРАИНА»

ІНДЕКС 35257

1 міс. — 15,44 грн.
3 міс. — 46,32 грн.
6 міс. — 92,64 грн.
9 міс. — 138,96 грн.

«СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО - УКРАИНА ЛЬГОТНЫЙ»
(Для передплатників попереднього періоду та пенсіонерів)

ІНДЕКС 37104

1 міс. — 14,44 грн.
3 міс. — 43,32 грн.
6 міс. — 86,64 грн.
9 міс. — 129,96 грн.

«СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО - УКРАИНА. СПЕЦВЫПУСК»

ІНДЕКС 49056

1 міс. — 13,36 грн.
3 міс. — 40,08 грн.
6 міс. — 80,16 грн.
9 міс. — 120,24 грн.

ІНДЕКС 49542

1 міс. — 25,79 грн.
3 міс. — 77,37 грн.
6 міс. — 154,74 грн.
9 міс. — 232,11 грн.

Передплатити можна також на сайті **market.umh.ua**, за телефонами: **(044) 207-97-25, 207-97-22, 063 648 07 72, 068 204 45 02** або написати нам на **market@umh.ua**

«Но всех бунтарей

Алексей БОГОМОЛОВ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

Первый раз об антисоветской демонстрации московских хиппи я услышал в 1973 году, когда поступил на первый курс истфака МГУ. В принципе, всем моим сверстникам было известно, что существует некая «система», своего рода союз хиппи, который возглавляет их лидер по прозвищу Солнышко. Университетская легенда тех лет гласила, что именно он, Солнышко, и собрал несколько групп единомышленников (назывались разные цифры участников – от нескольких сотен до нескольких тысяч человек), которые якобы были намерены устроить антисоветскую демонстрацию.

Почему-то рассказывали, что отечественные хиппи должны были пройти пешком от старого здания МГУ по улице Герцена (сейчас это Большая Никитская), пересечь Садовое кольцо и, пройдя по улице Чайковского (теперь Новинскому бульвару), встать у американского посольства и «демонстрировать». Правда, существовала неувязка относительно того, почему хиппи должны были двинуться на «антисоветскую демонстрацию» к посольству Соединенных Штатов, а не к Кремлю, который был несравненно ближе, но на это тогда мало кто обращал внимание.

Далее легенда гласила, что вождь хиппи – Солнышко, который на самом деле являлся законспирированным агентом КГБ, внедренным в молодежную среду, собрал своих друзей, соратников и последователей для того, чтобы сдать их властям, обеспокоенным появлением в столице армии беспринципных и бездуховных граждан в возрасте от 15 до 25 лет. Сама «демонстрация» должна была быть своего рода приманкой, Солнышко – крючком, а удилица, как утверждалось, крепко держали сотрудники правоохранительных органов – МВД и КГБ.

По этой версии, события развивались так: места скопления хиппи, которые должны были идти на «антисоветскую демонстрацию», утром 1 июня 1971 года были окружены отрядами милиции, всех силой затолкали в специально пригнанные десятки автобусов и развезли по различным милицейским подразделениям. Под большим секретом старшекурсники рассказывали (а тема хиппи в МГУ долгое время была запретной), что не работавших и не учившихся хиппи привлекли к уголовной ответственности за тунеядство, студентов повышали из вузов, работающих граждан уволили с работы, призывников срочно отправили служить в армию, а остальных стали принудительно лечить в психиатрических больницах.

Между тем к 1973 году хиппи, действительно, как-то поутихли. Конечно, можно было увидеть их и в «Трубе» – подземном переходе от «Националя» к Красной площади, и около МГУ, но таких сборищ, которые были до июня 1971 года, уже не наблюдалось. Ну а в восьмидесятых «система» практически распалась на составные части, и каждый стал «хипповать» сам по себе. И о мифическом «агенте КГБ по прозвищу Солнышко» все как-то забыли. Я же еще лет двадцать назад решил прояснить для себя (в те времена я не думал, что такую информацию могут когда-нибудь напечатать), как на самом деле развивались события, что происходило 1 июня 1971 года в центре Москвы и какие последствия все это имело. И начал собирать материал по теме, пообщавшись

Как разгромили «систему» – советских хиппи, вышедших на демонстрацию 1 июня 1971 года



с участниками и свидетелями событий, которым и предоставляю слово...

Володя Солдат. Поэт за решеткой

Владимир Солдатов (Солдат) родился 21 июня 1951 года. Человеком он был очень интересным, хипповое прошлое нисколько не помешало ему в последующем стать известным поэтом, автором ряда популярных песен «Старый рояль» (группа «Цветы»), «Кара-Кум» (группа «Круг»), «Как пойду по Стриту», «Доктор Ватсон» и пр. А познакомился с ним я в начале восьмидесятых, когда он после выхода из тюрьмы работал в группе «Машина времени». Нет, не поэтом-песенником и не музыкантом, а обычным машинистом сцены, который таскал колонки, собирал провода после концертов, в общем, занимался отнюдь не интеллектуальным трудом. Но тогда для него это была единственная возможность хоть что-то заработать – бывшего хиппи и зека с высшим образованием на работу по специальности никто не брал. Осенью 1984 года мы сидели у меня дома и разговаривали, и разговор шел о старых хипповых временах. Я записал тогда рас-

1967 год: в СССР движение хиппи только начиналось. На первом плане Александр Заборовский

сказ Володи и эту историю непосредственного участия в событиях, о которых мы сегодня вспоминаем, привожу с небольшими сокращениями.

«Началось все наше хипповое движение примерно в 1967–1968 годах. Во всяком случае, я уже тогда встречался с друзьями у памятника Маяковскому на одноименной площади. Называлась она на нашем сленге «Маяк» и, скорее всего, была первым местом сбора ребят, которые именovali себя «хиппи». Кстати, гопников среди них практически не было, в основном присутствовали мальчики и девочки из интеллигентных семей. Мы собирались, болтали на своем собственном языке (это было целое искусство – говорить по-хипповски), курили, выпивали, обычно портвейн, при возможности заваливались к кому-нибудь «на флэт», в общем, вели «антиобщественный образ жизни».

Со временем география наших перемещений и сборищ расширилась. К «Маяку»

прибавились «Пушка» (скверик на Пушкинской площади у кинотеатра «Россия»), «Труба» (подземный переход от «Националя» к метро «Площадь Революции»), ну и конечно же, «Психодром» – скверик у старого здания МГУ на проспекте Маркса. «Психодромов», кстати, было два: первый – у памятников Герцену и Огареву, а второй – у памятника Ломоносову, или «у Голоногого», – это там, где сейчас факультет журналистики МГУ.

Вот ты спрашиваешь про Солнышко и антивоенную демонстрацию хиппи 1971 года... Солнышком, или Солнцем, звали Юру Буракова. Был он преуспевающим фарцовщиком, но хипповских идеалов держался стойко. Во всяком случае, все заработанные деньги тратил на вино, что его потом и сгубило. Думаю, то, что он был сотрудником КГБ, внедренным в среду хиппи, неправда. У него вроде бы отец был полковником КГБ, но отношений с ним Юра практически не поддерживал. А в нашей «системе» он пользовался серьезным авторитетом. Мы иногда вместе ездили на юг и в Прибалтику, общались с тамошними хиппами. Славное время было!

А специально для борьбы с такими, как мы, горкомом комсомола был организован комсомольский оперативный отряд «Березка». Вот в штаб этой «Березки» я и попал 1 июня 1971 года. А предшествовало этому следующее: в пятницу 28 мая 1971 года на «Маяке» к нам подошли два сотрудника КГБ, молодые ребята, которые, показав удостоверения, что называются братья нас «на слабо». «А слабо вам собраться и 1 июня, в День защиты детей, пойти протестовать к американскому посольству? Вы же за мир, а во Вьетнаме детей убивают! А мы вам поможем – транспортом, организацией...» Ну, в общем, часть ребят собралась на «Психодроме», часть – на «Маяке», часть – на «Пушке». Всех загрузили в автобусы с плакатами и транспарантами, а потом развезли по отделениям милиции, многие попали сначала в «Березку».

Ты спрашиваешь, сколько было тогда хиппи? В Москве, думаю, до тысячи. И половина из них точно оказалась среди «демонстрантов». А к ним примкнули студенты МГУ, МАрХИ и просто сочувствующие.

Допрашивали нас весь день и всю ночь, причем каждого записывали в такую амбарную книгу с надписью «Хиппи» на обложке. И меня тоже записали. Утром выпустили, но попадание в книжку буквально сломало мне жизнь. Время от времени мне «напоминали» о том, что я «неблагонадежный». В конце концов подбросили 0,4 грамма марихуаны и посадили на полтора года. В общем, все это вышло мне боком, и что дальше будет, не знаю...

А дальше у талантливого поэта была тяжелая физическая работа и длительная безбесность. Стихи Володи Солдатов в советские времена не публиковались, он перебивался случайными заработками. Его стихи к популярным песням часто выдавались за чужие, фамилия просто вымарывалась. 7 марта 1980 года он умер в больнице в Лефортово...

Конвой! Следующего!

Максим Капитановский (Макс, Капитан) – человек, известный в среде музыкантов, литераторов, телевизионщиков, журналистов и кинематографистов. В свое время он стоял у истоков групп «Машина времени» и «Второе дыхание» (в последней он для души играет до сих пор), работал барабанщиком групп «Лейся, песня» и «Добры молодцы», был звукорежиссером, автором сценариев телепрограмм НТВ, главным редактором журнала «СМАК», музыкальным обозревателем «Вечерней Москвы», написал несколько книг и в качестве авто-

ожидает тюрьма...»

ра и режиссера снял замечательные документальные фильмы, в одном из которых, «Во всем прошу винить «Битлз», упоминает о событиях 1 июня 1971 года и предоставляет слово некоторым из их участников. А вот что рассказал мне о случившемся сам Максим:

«Вообще-то я к хиппи не имел прямого отношения. Были у меня, конечно, джинсы, но прическа была аккуратной, поскольку в 1971 году я работал на военном заводе, значившемся под кодовым названием «Радиотехнический институт имени Минца» и учился на вечернем отделении юридического факультета МГУ. Но тусоваться с хиппи было интересно, мы слушали одну и ту же музыку (а я еще и играл в «Машине времени» на барабанах), вместе пили портвейн, общались с девчонками... Конечно, многих из них я знал, поскольку скверик перед юрфаком МГУ, который назывался «Психодром», с конца шестидесятых был местом, где собирались московские хиппи.

В тот день, 1 июня 1971 года, я, аккуратный причесанный, в костюме и с комсомольским значком, даже с портфелем, в котором были студбилет, зачетка и конспекты, ждал, когда придет моя очередь сдавать зачет. Вышел на улицу покурить и увидел любопытную картину. В скверике собралось человек сто-двести в хипповой одежде и с самодельными плакатами, на которых были изображены пацифистская «куриная лапка», надписи «Yankee go home!», «Make love, not war» и другие призывы, явно демонстрировавшие антиамериканские настроения собравшихся. Около двенадцати часов никогда ранее не открывавшиеся чугунные ворота распахнулись и во двор въехали три обычных городских автобуса. Наверное, меня должен был обеспокоить тот факт, что после этого и ворота, и калитки, выходившие на проспект Маркса, были заперты, но я чувствовал себя в абсолютной безопасности: студент юрфака, пришедший в алма-матер сдавать зачет, чего мне бояться?

Длинноволосые ребята в джинсах и девочки с ленточками на голове, в сандалиях на босу ногу и длинных юбках совершенно добровольно (!!!) стали усаживаться в автобусы под присмотром двух десятков крепких ребят в штатском. Нет, это были не сотрудники КГБ и даже не милиционеры – они «подключились» гораздо позже; руководили всем бойцы комсо-

мольского оперативного отряда «Березка». Поначалу они вежливо приглашали всех в автобусы, но когда кто-то, почувствовав неладное, отказался идти, его просто «внесли» туда силой. Попали в автобусы и десятка полтора студентов, среди которых был и я. Перспектива поучаствовать в антиамериканской демонстрации, тем более при содействии властей, была сочтена мной более приятной, чем сдача зачета, тем более что «отмазка» была вполне серьезная. Кстати, у меня была самая реальная возможность не пойти вместе со всеми – тех, кто предусмотрительно зашел в здание университета, оттуда никто не пытался извлечь.

Даже после того как несколько человек затаскивали в автобусы силой, игривое веселое настроение у хипповой общественности не пропало. Все шутили, в том числе и комсомольцы-оперативники (они охраняли двери, чтобы никто не сбежал). Настроение было приподнятым, наивные хиппи и примкнувшие к ним студенты были полностью уверены, что советская власть наконец-то вошла в диалог с ними, что она видит их возможности в борьбе против войны, что государство разглядело в них не скрытых врагов и туеядцев, а здоровые молодые силы. В общем, я думаю, что настрой был примерно такой же, как у рабочей демонстрации 9 января 1905 года под руководством попа Гапона, самый что ни на есть верноподданный. Никаких антисоветских лозунгов и настроений у полтора сотен мальчиков и девочек в автобусах не было вообще!

Точно так же не было намерений провести антисоветскую демонстрацию у тех хиппи, которых собрали в автобусы на «Маяке», «Пушке» и у самого штаба оперотряда «Березка» на Советской площади, на так называемом «Квадрате». Штаб этот находился примерно там, где сейчас находится одно из зданий МЧС – по левую руку от памятника Юрию Долгорукому (если стоять к нему лицом). Было это довольно большое помещение, куда привезли всех задержанных на университетском «Психодроме». Там нас «зафиксиро-

вали», занеся наши данные в здоровенный «талмуд» с надписью «Хипи» на обложке. А потом несостоявшихся «демонстрантов» стали развозить по ближайшим отделениям милиции. Меня лично отвезли в знаменитое 108-е отделение милиции в Большом Палашевском переулке, то самое, про которое рассказывается в сериале «На углу у Патриарших». Усадили вместе с другими бедолагами в «обезьянник». Довольно скоро за несовершеннолетними «антисоветчиками» стали приезжать родители и после проведенного допроса-внушения забирать их домой. Меня, поскольку я был уже в «ответственном» возрасте, никто отпускать не собирался. Более того, вместе с другими задержанными сфотографировали в фас и в профиль, а затем стали допрашивать. Поскольку на хиппи я похож не был, вопросы были такого плана: «Как же ты, гад, так здорово замаскировался?» Часа в три ночи милицейский дознаватель сказал: «Ну а сейчас с тобой серьезные ребята из КГБ говорить будут!» И действительно, пришел товарищ в штатском, который задавал разные вопросы относительно того, какие фамилии и имена хиппи мне знакомы, кого из них я видел в автобусах, кто был инициатором «антисоветской демонстрации» и пр. Я, уже понимая, что ни студбилет, ни комсомольский значок, ни аккуратная прическа мне теперь не помогут, твердил одно: я студент, никого не знаю, ни про какую демонстрацию не слышал, шел сдавать зачет.

Потом меня вместе с другими задержанными повезли в суд, по-моему, народный суд Фрунзенского района на Бутырском валу. Я очень быстро понял, что мне «светит» получить пятнадцать суток, хотя никаких обвинений мне никто не предъявлял. А тогда эти «пятнадцать суток» были вещью серьезной: можно было вылететь из института, из комсомола и даже с работы. Собственно почти все это со мной и произошло, хотя и несколько позже.

Толстая тетка-судья и двое «кивал» (так называли тогда народных заседателей)

смотрели на меня, как на натурального отщепенца. И когда судья уже, было, занесла молоток, чтобы сопроводить его ударом фразу «пятнадцать суток», я попросил ее ознакомить меня с «обвинительным заключением». Все-таки учеба на юрфаке МГУ кое-какие преимущества давала. Я прочитал обвинение «в умышленном препятствовании движению общественного пассажирского транспорта на площади 50-летия Октября» и сообщение о моем «задержании» в садике дома №18 по проспекту Маркса. После чего вежливо, но твердо сообщил судье, что в садике около здания МГУ никакого «движения пассажирского транспорта» нет и в принципе быть не может и что, находясь там, я никак не мог мешать движению троллейбусов, трамваев и автобусов, а тем более поездов метро. Судья с интересом посмотрела на меня и коротко сказала сопровождавшим меня конвоирам: «На доследование!» А потом рявкнула: «Конвой! Следующего!»

На обратном пути мне повезло. Выяснилось, что один из конвоировавших меня милиционеров был отцом моего приятеля с военного завода, которого я видел с сыном и даже знал, что его зовут «дядя Саша». Он-то и разрешил мне позвонить домой матери, когда мы прибыли в отделение. Та связалась с заводскими комсомольцами, и они приехали за мной, пообещав сотрудникам отделения «общественные меры воздействия». Ну а затем вывели меня из отделения и отпустили...

Господин Никсон, мы докажем вам, что мы есть!

1971 год был временем укрепления личной власти Леонида Ильича Брежнева. В марте-апреле того года он блестяще провел XXIV съезд КПСС, выступив с целым рядом внешнеполитических инициатив, в том числе Программой мира. Людям, которые имели хотя бы приблизительное понятие о распределении властных полномочий в советском руководстве, стало понятно, что переход всей полноты власти к Леониду Ильичу свершился. Если раньше государственные лидеры других стран могли послать важные обращения или письма в адрес Косыгина или даже Подгорного, то с лета 1971 года их стали адресовать Брежневу. Виктор Суходрев, многолетний

«Машина времени», 1971 год (слева направо): Александр Кутиков, Максим Капитановский, Сергей Каваго, Андрей Макаревич. Через полгода группа лишилась своего барабанщика
Слева: Андрей Макаревич: все хипповые атрибуты налицо, 1970-е годы



переводчик генсека, вспоминал, что первое письмо американского президента в адрес Леонида Ильича было датировано 5 августа 1971 года. А уже через несколько месяцев началась подготовка визита Никсона в Советский Союз. Особую роль в ней сыграл секретный визит в Москву госсекретаря США Генри Киссинджера, который должен был в апреле 1972 года утрясти все детали советско-американской встречи на высшем уровне. О приезде Киссинджера и его встречах с Брежневым в гостевом особняке на Ленинских горах до последнего дня не знал даже посол США в Москве! Темы для обсуждений, которые длились по четыре часа в день, были самые что ни на есть хипповоцифистские: война во Вьетнаме, ограничение стратегических вооружений, договор о противоракетной обороне...

А когда было объявлено о том, что первый визит президента США в СССР начнется 22 мая, к нему в Москве все стали активно готовиться. И правоохранные органы тоже. Началась «генеральная чистка» столицы от антиобщественных элементов – прообраз мероприятия, которое с успехом прошло перед Олимпиадой-80. Досталось и хиппи, и всем, кто был с ними как-то связан. Аргументация была железной: своими антиамериканскими или антисоветскими выступлениями эти отщепенцы могут смазать впечатление от визита. А хиппи, похоже, действительно, готовились к какому-то проявлению активности. Максим Капитановский вспоминал, что ему уже через несколько месяцев под большим секретом рассказали о том, что неформальный лидер «системы» Юра Бураков по прозвищу Солнышко где-то в компании заявил: «Мы докажем господину Никсону, что мы есть!» Его слова были услышаны кем-то из сотрудников КГБ (а агентура в те времена работала исправно) и послужили причиной того, что практически все зафиксированные в ходе событий 1 июня 1971 года и других контрольно-профилактических мероприятий КГБ и МВД граждане, связанные с движением хиппи, подверглись различным мерам воздействия. С несовершеннолетними и их родителями были проведены беседы,

их на время визита отправили в подмосковные трудовые лагеря «на отдых», а вот взрослые граждане ответили за все по полной программе. Изобретательности сотрудников правоохранительных органов не было предела. Использовались меры уголовного, административного, медицинского воздействия. В результате к 22 мая – дню приезда Никсона в Москву – столица была полностью дехиппизирована. Одним из тех, кто в мае 1972-го «попал под раздачу», был Максим Капитановский...

А тебя, Капитановский, – на китайскую границу!

История Максима Капитановского, как мы уже отметили, освобождением из-под стражи в июне 1971-го не закончилась. Вот что он рассказал о последствиях своего «участия в демонстрации»: «Через несколько месяцев меня вызвали в УВД, уже в районе метро «Белорусская», где дали прочитать занятую бумагу, напечатанную типографским шрифтом. На листке было черным по белому написано: «Являетесь ли вы действительным членом организации так называемых ХИ-ПИ (так и было написано – через черточку и с одной буквой «П») и разделяете ли их взгляды?»

Капитан милиции сказал: «Впишите свою фамилию и распишитесь!» Я стал, было, возражать: «Товарищ капитан, – говорю, – а вот если вас будут заставлять подписать бумагу с вопросом: «Убивали ли вы младенцев и ели ли их на завтрак?» – вы подпишете?» На то он ответил: «Конечно, подпишу! Я ведь не убивал и не ел их!» Аргумент был убийственным, и я, правда, после сорокаминутных уговоров, все-таки стал «подписантом». За это мне обещали порвать все составленные на меня протоколы и уничтожить мои фотографии, отснятые в отделении милиции. Обманули, конечно...

Примерно за неделю до намечавшегося майского визита президента США Ричарда Никсона в Москву меня вызвали в военкомат. Никакого беспокойства я не испытывал, ведь не зря же я «за бронь» тружусь слесарем на военном заводе! Тем более что нас каждый год вызывали в военкомат, чтобы подтвердить отсрочку. Зашел, отдал паспорт, но обратно его не получил. Меня привели в комнату, где сидели три полковника, которые без всяких там медкомиссий и проверок поздравили меня с тем, что я призван в ряды Советской Армии,



Кумиры московских хиппи группа «Второе дыхание»: Игорь Дегтярюк и Николай Ширяев

вручили повестку, заставили подписать и сообщили, что послезавтра в четыре часа утра меня ждут на сборном пункте – Московском ипподроме. Времени дергаться куда-то не было. Андрей Макарович, которому не хотелось терять меня как квалифицированного барабанщика, звонил каким-то докторам «Исааку Моисеевичу и Льву Абрамовичу», которые могли бы уложить меня в «дурку», но это требовало нескольких дней. Моя мама через знакомых нашла какого-то военного чина, пообещавшего, что на ипподроме меня найдет офицер, который отправит служить в Подмоскovie. Офицер меня нашел, но сообщил, что в моем личном деле есть отметка о том, что изменять предписанное мне место службы нельзя. И через несколько часов я оказался в грузопассажирском самолете ИЛ-18, который летел во Владивосток. Вместе со мной в нем сидели еще 167 человек, почти половину из которых я знал лично. Мой знакомый Петя-психодромщик, летевший тем же рейсом, знал 112 человек. Все они, понят-

ное дело, были «участниками антисоветской демонстрации 1 июня 1971 года». Дальше был поезд Владивосток – Уссурийск, в котором нам сообщили, что джинсы и рубашки, в которых мы едем, достанутся «демебелям» и к нам уже не вернутся. И мы стали рвать на себе одежду, приводя ее в полную негодность. Так и предстали перед будущими сослуживцами: с трехдневной щетиной, синие от пьянства (все часы, цепочки и прочие вещи были по дороге предусмотрительно пропиты) и в лохмотьях...

На китайской границе, где я служил, погибли тогда двое – Толик Грачевский и Сережа Мазун. Замученные аминазином в психушках, покинули этот мир Алик Савицкий и Миша Дымшиц. Света Барабаш по прозвищу Офелия, которой после «участия в демонстрации» вместо диплома журфака МГУ выдали справку о том, что она «прослушала курс», Володя Некрасов, Костя Норкин – покончили жизнь самоубийством. Жизнь и карьеру испортили практически всем: вышибали из институтов, выгоняли с работы с «волчьим билетом». Из полутысячи задержанных в тот день «демонстрантов» примерно половина отправилась служить в армию на китайскую границу (после событий на острове Даманский она считалась самой опасной), около ста человек побывали в психушках, несколько десятков были по различным обвинениям осуждены к разным срокам лишения свободы. Вот так и закончилась несостоявшаяся демонстрация хиппи, которая одновременно должна была стать крахом созданной ими «системы». Но не стала. С тех пор каждый год 1 июня молодые хиппи и оставшиеся в живых ветераны движения собираются в Царицынском парке, чтобы отметить День защиты детей, который для них стал «Днем Хиппи». Приходят туда сотни людей разного возраста, разговаривают, музицируют и поют, слушают музыку, пьют пиво, водят хоры и играют в «ручеек», в общем, общаются и вспоминают...

Андрей Макарович: духом я был с ними

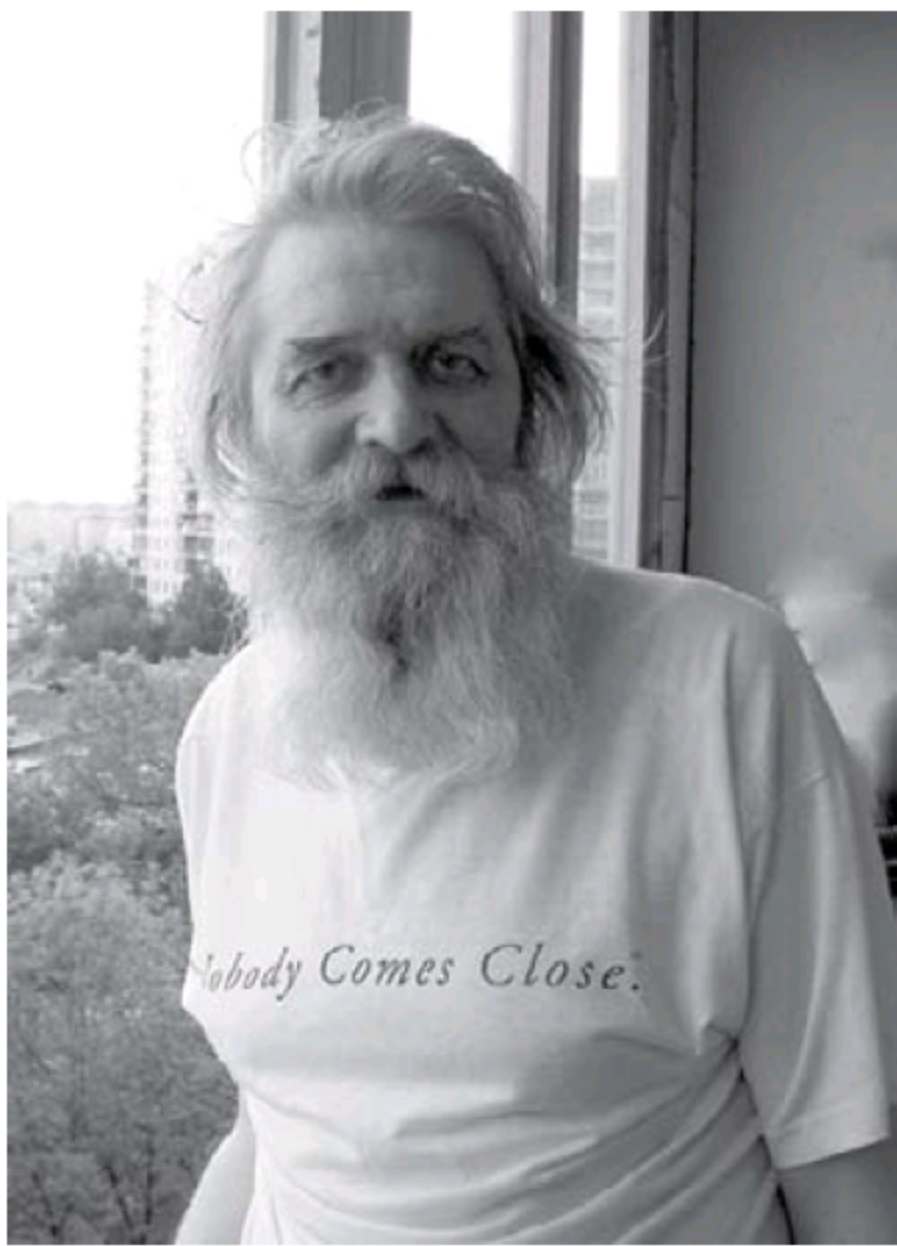
Рядом с хиппи в то время тусовались многие музыканты. Сначала «Второе дыхание» и «Рубины» (или, как их еще называли, «Рубиновая атака») были кумирами длинноволосых и джинсовых ребят и девочек, потом пришла очередь «Машины времени» и «Високосного лета». Андрей Макарович в своей книге «Сам овца» вспоминал о своем отношении к хипповой тусовке начала семидесятых и о тех событиях, в которых мы пытаемся разобраться: «Это была абсолютно интернациональная волна. Хипповая прослойка называла себя «системой». В «системе» знали друг друга почти все. Правда, постоянно возникали ходки то из Ленинграда, то из Прибалтики. Помню громкие имена – Юра Солнце, Сережа Сержант (не армии, разумеется, а Сержант Пепер!). Я не входил в «систему»

Владимир Солдатов (Солдат) был одним из первых хиппи (на фото третий слева). После выхода из тюрьмы служил рабочим в группе «Машина времени». Фото 1984 года





Александр Заборовский верен идеалам хиппи до сих пор



– у меня просто не было на это времени, но духом я был с ними. К вечеру «система» начинала кучковаться, выяснять, на чем флэту сегодня тусовка (это, естественно, определялось отсутствием дома родителей, то есть парентов).

Однажды я пригласил такую бригаду к себе на флэт. Собственно, сначала бригада была небольшая. Но радостные новости распространяются в «системе» очень быстро, и, пока мы шли вниз по улице Горького (по «Стриту») к метро «Проспект Маркса» (к «Трубе»), наш отряд обрстал новыми бойцами и их подругами, так что мимо очумевшей лифтерши в моем подъезде уже протопало человек тридцать. В квартире тут же устроились на полу, заняв все пространство, и принялись курить, пить портвейн, слушать «битлов» и спать. Кончилось тем, что одна хипповая девочка спросила у меня, собираюсь ли я на этот флэт завтра, так как тут клево и по кайфу. У меня не повернулся язык сказать, что я, в общем, хозяин. Завтра приехали родители, и встреча не состоялась.

«Система» мирно дожила до семьдесят первого года, и покончили с ней практически разом. Как-то на «Психодром» (садик перед университетом) пришел милый молодой человек в штатском, честно представился сотрудником органов внутренней секретии и поведал, что есть идея – провести всем московским хиппи настоящую демонстрацию в защиту мира. Доверчивые хиппи с восторгом согласились, и акцию назначили на 1 июня – День защиты детей.

Когда пестрая волосатая толпа с плакатами «Нет войне во Вьетнаме», «Мир во всем мире» и прочее заполнила скверик, со стороны улицы Герцена неожиданно появились автобусы, куда оперативно и без шума переместили всех демонстрантов. Далее их развезли по районным отделениям милиции, где кого-то постригли, кому-то дали в морду, кого-то посадили на несколько суток, кому-то вручили повестку с указанием прийти через три дня, так как посадочных мест на всех не хватило. В общем, недели через две все уже закончилось и вспоминалось, как не очень страшный сон. Однако в личных делах задержанных появился маленький неприметный крестик.

Этот крестик оказался бомбой замедленного действия. И почти через год, перед приездом в Москву, кажется, Никсона, бомба сработала. Кто-то вдруг вылетел из института, да прямо под внеочередной набор в армию, кто-то лишился брони на работе (броня эта ценилась очень высоко – в армию хиппи идти не хотели по убеждению). Так что в самолете, который нес новобранцев к месту исполнения священного долга – на советско-китайскую границу, – многие участники антивоенного митинга встретились вновь.

Такая вот история.

Остается лишь добавить, что «Машина времени» весной 1971 года была погружена в ежедневные репетиции, и мы просто не знали о намечающейся на 1 июня сход-

ке. Поздно вечером, идя с репетиции, мы встретили уцелевшую стайку испуганных хиппарей, которые поведали нам о случившемся обломе. А скажи нам кто заранее – мы наверняка явились бы в назначенное место, и дальнейшие наши судьбы могли сложиться довольно причудливо».

Считается, что некоторые строки из песни Макаревича «Кого ты хотел удивить?» связаны именно с первоиюньскими событиями:

Ты стал бунтарем, и дрогнула тьма.
Весь мир ты хотел изменить.
Но всех бунтарей ожидает тюрьма,
Кого ты хотел удивить?

Как-то раз, в начале восьмидесятых, я напрямую спросил Андрея, не последствиям ли хипповской «демонстрации» посвящены цитируемые слова. Ответил он мне тогда уклончиво: «Ну, это, знаешь ли, в философском плане написано, хотя, как говорят, «кое-что наваяло». Но слова эти вызывали жуткие подозрения у художественного совета, который принимал (или не принимал) тогда концертную программу «Машины времени», в результате чего появилась забавная запись, на которой в исполнении Саши Кутикова крамольная фраза «всех бунтарей ожидает тюрьма» была заменена на «всем бунтарям не хватает ума». Почувствуйте разницу!

Александр Заборовский – хиппи forever!

С Александром Заборовским (прозвища: Забор, Доктор) судьба свела меня в конце семидесятых. Тогда он был внешне совсем не похож на хиппи – чисто выбрит, аккуратно причесан, но знал о хипповой тусовке практически все. Был он в те времена самым авторитетным специалистом по концертному свету и работал с «Машиной времени», удивляя восхищенных зрителей своими творческими находками. Честно скажу, он сыграл значительную роль в феноменальном взлете «Машины» в начале восьмидесятых. Сегодня, в мае 2012 года, когда мы беседуем с ним, он снова выглядит, как настоящий хиппи. «Я просто на время загнал внутрь себя свою хипповую душу», – говорит он и начинает рассказывать о движении с самого начала:

«Время появления «советских хиппи» я могу назвать довольно точно – это ноябрь 1967 года. Именно тогда мы стали иногда собираться в памятника Маяковского, или «на Маяке». Осенью и зимой было холодно, так что только с мая 1968 года эти встречи стали регулярными. В основном, конечно, тусовались там ребята из центра, но некоторые приезжали с московских окраин, я, например, из Измайлова. Кстати, ничего особенно «антиобщественного» в наших посиделках не было. Даже выпивали нечасто. Основное место занимало общение: разговоры про музыку, про битлов, про Моррисона, как в свое время Макаревич пел, «о дисках и джинсах и о погоде в небесах». Часто кто-то играл на гитаре, пробовал в этом деле свои силы и я. До весны 1971 года, то есть того времени, когда меня призвали в армию, о наркотиках было известно немного. Отдельные

личности курили «травку», но их немного было. Вообще-то «настоящих» хиппи было где-то человек триста, а потом к ним стала присоединяться, как говорят сейчас, «несистемная» молодежь.

Кто такой Солнышко, я, конечно, знал, общался с ним, с Юркой, как до армии, так и после. То, что он какой-то агент КГБ, – глупость, но его отец на самом деле был полковником. Вообще-то парнем он был обаятельным, очень компанейским. Это здорово ему помогало в фарцовке. Он, конечно, делал свой маленький бизнес на всем: скупал у иностранцев валюту, шмотки всякие, иногда денег у него были полные карманы, что, в общем-то, с образом хиппи не вяжется. Но он мог собрать несколько ребят и практически за свой счет отправиться компанией куда-нибудь в Ригу, Таллин или Львов, где были дружки – местные хиппи. И никаких у нас там межнациональных противоречий не было, москвичи, западнцы, эстонцы – как одна семья были. Говорят, что умер он где-то в середине девяностых годов, когда ему было лет сорок пять. Причины смерти называли разные. Кто-то говорил, что от пьянства, кто-то рассказывал об эпилептическом припадке...

Конечно, если бы не армия, я 1 июня 1971 года был бы на «Психодроме». У нас вся информация распространялась быстро. Все знали, где какие тусовки, концерты (их называли «сейшенами»). У кого были телефоны, те созванивались, а обычно просто все новости узнавались на «Маяке» или на «Пушке». Что касается взаимоотношений с милицией и дружинниками, то время от времени нас, действительно, отлавливали. Приезжали к памятнику Маяковскому, собирали всех в машины типа «козляков» и везли на Советскую площадь в штаб «Березки». А что там делать с нами – не знали. Вроде бы и не нарушали мы ничего, просто сидели, пели, болтали. Те хиппи, кто не работал и не учился, сваливали до прибытия милиции и оперотряда, мы почти всегда знали, когда могли нагрянуть. А с нас – что взять? Я на заводе работал – вообще пролетарий... Да еще эти комсомольцы-оперотрядовцы, они не из вузов были, а с предприятий, за отгулы дежурили. И не понимали, кто такие хиппи и о чем с ними можно разговаривать. В основном стыдили: «Ну как же ты, рабочий парень, с «этими» связался?» Но почему нельзя было «связываться», объяснить не могли. Интеллекта и знаний не хватало...

А тогда, 1 июня, конечно, была подготовлена профессиональная комитетовская провокация. Думаю, что никаких политических причин для того, чтобы наехать на хиппи, не было, ведь, в принципе, вели мы себя достаточно мирно, никого не беспокоили и «угрозы социалистическому строю» не представляли. Ребята рассказывали, что они искренне поверили, что власть нуждается в их поддержке, что борьба за мир во всем мире может объединить и хиппи, и компартию. Ведь тогда все уши прожужжали брежневской Программой мира. Ну и собрались с лозунгами и транспарантами на «Психодроме». А ведь за день до этого, в понедельник, чуть ли не секретарь комитета комсомола журфака МГУ предупредил всех, чтобы не приходили, что их повяжут обязательно. Так, собственно, и вышло.

Хиппи после всех этих событий не исчезли. Просто они постепенно ушли из центра Москвы, разъехались по разным городам СССР. И все это время они существовали, хотя более модными были панки или, там, скинхеды. Есть они и сейчас – достаточно прийти 1 июня в Царицыно, там собирается множество хиппи и сочувствующих. Просто они существуют параллельно с остальной жизнью, и все...

Версия Васи Лонга

Василий Бояринцев, в просторечии Вася Лонг – один из тех хиппи, которые сохранили традиции и принципы движения до нынешнего времени, писал про рассматриваемые нами события в своем литературно-публицистическом эссе «Крейзи-классика»: «1 июня 1971 года, День защиты детей, была мощная антиамериканская

демонстрация у стен соответствующего посольства. Повод – война во Вьетнаме. Пацифисты всего мира, прежде всего американские же, шумели тогда по этому поводу. Московская тусовка была к тому времени уже достаточно представительной, чтобы тоже как бы произвести впечатление. Юрка Солнце, наш главный рулевой, вроде бы даже ходил в Моссовет за разрешением, и якобы ему там выдали список рекомендуемых лозунгов, типа: «Почему плачет вьетнамский ребенок?», «Янки гоу хоум», разумеется пацифик, перечеркнутые бомбы и пр. Нарисовать же целую кучу подобных транспарантов взялись Колпак, Винету и я. ...Работой своей мы остались довольны, а вот сама эта демонстрация, не успев сделаться с «Пси-ходрома» и пару шагов – а собралось там тысяч несколько народу, – закончилась такими неприятностями, что до сих пор вспоминается с содроганием. Кое-кто в итоге даже поплыл жизнью, многие загремели в «дурки», иных повышибали с работ и учебы, а сами тусовки в Москве на долгое время стали делом сугубо партизанским. Спустили с цепи комсомольские оперотряды, предварительно убедив тех, что пацифик – это один из вариантов свастики, по флэтам забегали участковые... Тусовки, правда, все равно не исчезли совсем, но стали угрюмыми и настороженными, безмятежное опьянение превратилось в мрачный кайф».

Конечно, мне было интересно попробовать разыскать его и расспросить о деталях события, участником которого он являлся. Я даже, вопреки своим принципам, открыл аккаунт в одной из социальных сетей и связался с Бояринцевым. Объяснив ему свой интерес к теме, послал Василию часть материала с тем, чтобы он откорректировал его. К сожалению, получил ответ о том, что ему это неинтересно, с припиской относительно того, что на эту тему должны рассуждать только те, кто знает, как все было на самом деле. Я вспомнил, что во время съемок фильма Максима Капи-тановского «Во всем прощу винить «Битлз» автору удалось встретиться и пообщаться со многими персонажами, бывшими в тот день 1 июня 1971 года на «Психодроме». Но рассказать что-то в камеру решились только три человека. Остальные отказались, просто вычеркнули этот день из памяти...

Относясь с уважением к Бояринцеву и другим хиппи почтенного возраста, тем не менее не могу не отметить некоторых несоответствий в его версии событий. Во-первых, как мы уже выяснили, никакой демонстрации у посольства США не было, ее задушили в самом начале. Во-вторых, в университетский скверик «несколько тысяч человек» при всем желании не поместятся. Ну а в остальном версия Лонга практически совпадает с тем, что рассказывали мне другие участники «первоиюньских событий».

День обманутых надежд

Каждый год 1 июня в Царицынском парке уже как минимум двадцать пятый раз собираются хиппи, чтобы отметить Свой День. Туда приходят и молодые наследники традиций, и «старички», которых, к сожалению, с каждым годом становится все меньше и меньше. Самым младшим из участников событий 1 июня 1971 года сейчас уже к шестидесяти. Но все они навсегда запомнили тот день как день обманутых надежд, непонятых стремлений и перечеркнутых судеб. Эти люди не были героями, они понимали окружающий мир по-своему, они были другими. А любое государство «других» не жалуется, видит в них опасность и скрытую угрозу. Конечно, советские хиппи – это совершенно особенное и малоизученное движение. Книг и статей о нем – единицы, в документальном кино о них рассказывается лишь фрагментарно, а относительно недавний художественный фильм Гарика Сукачева «Дом Солнца», повествующий о «хипповых» временах, вообще показывает, что правда жизни и правда искусства – это две разные правды.

Поэтому давайте еще раз вспомним и этих уходящих от нас людей, и конфликт их внутреннего мира с социалистической действительностью, и то, что происходило в День защиты детей в 1971 году... ■

ИННА МАКАРОВА:

Дмитрий ШЕГЛОВ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

С Инной Владимировной удивительно легко говорить. Мало с кем из актрис ее уровня популярности и дарования так просто складывался разговор. Абсолютное отсутствие фальши и ложной значительности.

Легкость, естественность, готовность ответить на любые вопросы, в частности: как получилось, что одна из самых известных киноактрис находится вне кино вот уже длительное время.

— Инна Владимировна, почему не снимаетесь?

— Не хочу. Тратить жизнь неизвестно на что, сидеть в павильоне, лишь бы быть занятой? К чему? Я все-таки работала с такими режиссерами – Герасимов, Зархи, Хейфец, Пудовкин, – и иметь после них дело с малограмотными людьми... Нет, простите.

— А предложения есть?

— Предлагают невесть что, какие-то сериалы бесконечные... Вон стопка сценариев лежит, и все не то.

— Когда вы работали в кино последний раз?

— В 1988 году снялась в «Сороковом дне» у режиссера Ерышева. На «Лен-телефильме».

— Когда вам было проще, комфортнее, лучше — сейчас или лет пятнадцать — двадцать назад?

— Да я и сама не пойму, когда мне было лучше — до или после так называемой перестройки. Да, тогда мы были очень бедные, привыкли к тому минимуму, который получали. За границей на вопрос о деньгах я всегда отвечала таким образом: «Нам платят, как самым квалифицированным инженерам». И это было чистой правдой. Ведь и этим самым квалифицированным инженерам платили ничтожно мало в сравнении с тем, что получали средние артисты на Западе. Постоянное чувство несправедливости и унижения. Мне было очень трудно выбрать какие-то костюмчики, платья «на выезд» — всегда проблема. Но мы как-то приспосабливались. Спасала молодость. А с другой стороны, мы работали, снимались, и у каких режиссеров! Мы были востребованы. Сейчас, благодаря Богу, я все-таки на ногах, работаю...

— Работаете? Вы же сказали, что не снимаетесь?

— Я работаю со своей концертной программой. Она у меня большая. Получилось как: несколько актеров должны были лететь в Штаты. Нужно было что-то комедийное и музыкальное. У меня это есть. Вот сейчас еду в Клин и Липецк, в августе была в Кемерове, в Тайге — это мои места. В Тайге я родилась.

Три года назад Инна Макарова выпустила книгу «Благодарение» — о своем детстве и юности, прошедших в Кемеровской области: «...В большом доме жили мои бабушка и дедушка по отцу. ...Именно здесь, на высоком крыльце дедушкиного дома, я и дала свое первое выступление. Было мне тогда лет шесть... Помогали мне — двоюродные сестрички и братишка Боб. ...А народ у нас был театральный. О папе и маме говорить нечего — они работали в

Я слишком другая



новосибирском радиокомитете. Мама — литературным редактором и собкором. Папа был диктором. Публиковал поэмы, стихи. В 1934 году стал членом Союза писателей. Я храню его билет с факсимиле Горького».

— Ваш отец очень рано ушел из жизни...

— Он поехал создавать радиокомитет в Улан-Удэ. Там еще шло строительство, а он уже вещал — и редактор, и автор, и диктор в одном лице. У него был дивного тембра голос. И вот какая-то строительная крошка попала ему в легкие. Когда он вернулся домой, начался абсцесс. А в то время не было антибиотиков... Помню, мы с бабушкой пришли к нему в больницу. Он еще пытался мне улыбнуться... Через пятнадцать минут после того, как мы вышли, его не стало.

— Вы с детства знали, что станете не просто актрисой, а именно киноактрисой. Откуда такое точное самоощущение?

— Наверное, я интуит, привыкла себе доверять. Не помню, в какой момент я решила поступать именно во ВГИК. Хотя странно — кино было для меня чем-то сказочно далеким, чужим. Не то что театр. Я узнала, что ВГИК эвакуировали в Алма-Ату. Поехала. На вокзале в Алма-Ате нужно было пройти через санпропускник: жара, толпы людей. Уже потом я узнала, что от тифа погибли такие замечательные актеры, как Блинов и Софья Магарил. Но меня пропустили так, увидели, что едет девочка от родителей, только из школы, — и пропустили.

Во ВГИК я явилась без вызова, на месяц раньше, фотографию не выслала. Но оказалось, что я не одна такая. Педагоги решили, что лучше уж сразу отправить всех по домам, чем целый месяц мариновать в ожидании экзаменов. Меня включили в просмотр, до которого оставалось часа два. И вот даже на это предваритель-

ное прослушивание пришли известные кинорежиссеры, актеры, педагоги. Помню, что за экзаменационным столом сидели Рошаль, Бибииков, Пыжова. Слушали внимательно, потом собрали и объяснили каждому, почему ему не стоит ждать экзаменов, а лучше ехать домой. Когда дошла очередь до меня, сказали: «А вот вам, девочка, мы советуем остаться». В Алма-Ате меня и зачислили. На нашем курсе учились Клара Лучко, Николай Розанцев, А. Шарихмедова... Потом ВГИК возвратился в Москву. Помню, что в Москве меня почему-то рассмешил эскалатор в метро. Так всю дорогу и просмеялась.

— Правда, что Любы Шевцовой — я имею в виду, в вашем исполнении — могло и не быть, если бы не Фадеев?

— На одном из экзаменов я играла Кармен и сцену в тюрьме из «Молодой гвардии». И Фадеев сказал: «Не знаю, какой была Кармен, но Люба была именно такая, я вас уверяю». Видимо, это и решило дело. Я была готова играть что угодно, но, конечно, мечтала о Любке.

— Вы чувствовали, что эта роль, как говорят теперь, «сделает вас»?

— Просто очень хотела ее сыграть. Совпало. Получилось. Оказалось, что я, ко всему прочему, еще и везучая.

— Когда начинались съемки, вы знакомилась с реальной историей краснодонского подполья? Сейчас в некоторых публикациях ставится под сомнение вклад этих ребят в сопротивление.

— Все это дико и позорно. Я была знакома с матерью Олега Кошевого, с матерью Любы Шевцовой, для меня это живая история. О чем вообще речь? То, что этим детям пришлось пережить, не поддается описанию. Мучили их страшно — у Фадеева только малая часть. И вдруг читаем, что Олег Кошевой где-то в Латинской Америке,

живой и невредимый! Он, которого нашли седым под землей! Я это знаю! Говорить не могу... У меня очень теплое чувство к людям в Луганске — за то, что они так относятся к памяти этих ребят. И еще: я об этом сужу по тому, как принимают меня на концертах после показа фрагментов «Молодой гвардии». Это в народе живет, и это ценно. Поэтому для меня Люба Шевцова осталась главной ролью. Если люди потеряют и эту память — тогда вообще о чем говорить?!

— Сначала ведь был спектакль «Молодая гвардия»?

— Да, он имел невероятный успех, теперь это даже трудно себе представить. Кто к нам только не приходил! Тарасова, Грибов, Яншин, Ливанов, Фаина Георгиевна Раневская, Марецкая, Плятт. И все говорили самые лучшие слова.

Потом начались съемки. Все как в сказке. Господи, я же школьницей была, губы не красила, только от мамы с бабушкой. И мне ничего не было нужно. Это сейчас высокопарно звучит — но творчество тогда для нас было Все! Герасимов умел увлекать даже пустяками. Начинал размышлять, и от малого, конкретного уходил к таким обобщениям — это было невероятно интересно и заразительно. Так школьницей и оставалась, вплоть до того, как вышла замуж за Сергея Бондарчука.

— Что в публикациях последнего времени относительно вас и Бондарчука ложь и что правда?

— Лжи, как всегда, больше. В каком-то солидном журнале видела рубрику «Знаменитые измены». Первая измена — принц Чарльз и принцесса Диана, следующая — Бондарчук и Макарова. Какая чушь!

— А что было на самом деле?

— На самом деле я сама предложила ему развестись. Понимаете, у меня другой характер. Бондарчук мне мешал — с его проблемами, постоянными звонками куда-то. Я виню себя: думаю, не готова была к замужеству. Девочкой была. У нас разница в возрасте семь лет. На самом деле — века. У него уже была семья — он женился до войны. Он с фронта, а я со школьной скамьи. Это было несопоставимо. Сергей написал моей маме письмо. Оно у меня есть.

«10 июня 1947 года. Краснодар.

Анна Ивановна! Мне очень бы хотелось увидеть Вас, но сейчас ввиду многих обстоятельств это невозможно. Приходится прибегать к письму. При моем неумении писать письма очень трудно выразить на бумаге то, что сейчас меня волнует. Боюсь, что слова окажутся холодными. Мало говорящими. При встрече надеюсь восполнить нескладность этого письма «умной» и пылкой речью. Анна Ивановна, я люблю вашу дочь, хочу всегда быть с ней, быть ее другом и мужем. Благословите и пожелайте счастья в нашей жизни и работе, трудной, большой и светлой жизни честных тружеников».

Я приписала:

«Мамочка! ...Это «послание в Сибирь» Сережа писал фактически два дня, а «обдумывал» недели две. Писал, писал, потом порвал и написал черт-те что. Мамочка моя родная, я очень и очень сейчас хочу вас видеть. Вчера приехал Сергей Аполлинарьевич и спросил, где мама и как

она относится к притязаниям Сергея...»

Мама свое отношение выразила в ответном письме.

...Я просто не знаю, что и думать. Ничего не знаю... Мне так кажется, пусть и хорошо все будет, но разве сравнишь девичье житье с жизнью замужней женщины? Да и не это главная причина моих опасений. Ты рискуешь испортить этим преждевременным замужеством свое будущее, свой творческий путь, так хорошо начатый.

Бабушка без слез о тебе не может говорить, воспринимает все как несчастье и жалеет тебя, и хвалит, и горюет...

Ах, Инна, Инна, маленькая моя, что-то ждет тебя в жизни... Потом я смирюсь, а сейчас так мне тебя жалко, так ты еще молода, не видела покойной, нормальной жизни. И так много тебе дано, а ты хочешь все подарить, подчиняясь женской доле».

Мы прожили с Бондарчуком десять лет. Я не хочу мазать теперь все одной краской. Он мне многое дал, мы помогали друг другу творчески. И ценили друг в друге именно творчество.

— Вам завидовали?

— И радовались, и завидовали, и писали подметные письма. В одном из них меня обвиняли в измене с каким-то мужиком во время съемок на «Высоте». Полный бред. Сергей стал выпрашивать, а я потребовала, чтобы он немедленно позвонил нашей ассистентке на картине и сам обо всем расспросил. Но он уже понял, что сглупил, и звонить не стал. Теперь понимаю, что я любила в нем своего рано ушедшего отца. Это не та любовь. Теперь все это кажется странным: ведь Сергею было из кого выбирать. А он ко мне... У него была какая-то странная зависимость от того, что и как я скажу. Зависимость...

— Он был деспотичен?

— Нет, он не был деспотичным человеком. Он был тяжелый. Тяжелый, как валун. Я его дразнила: «Цоб-цобе...» И я с ним становилась тяжелая. Однажды, когда он находился рядом, у меня возникло ощущение, что меня придавили каменной плитой. Помню, что это было невыносимо. У нас не могло ничего получиться — я слишком другая. У нас разные поля.

Копилось все постепенно... Была еще история, связанная с первой женой Сергея, — они учились в Ростовском училище. Они расстались, он не хотел с ней жить. Семь лет он с ней судился. Получилось так. Когда у нас родилась Наташа, вдруг приходит документ, что Сергей двоеженец. В чем дело?! Оказывается, в загсе все документы во время войны пропали. И мы поехали в Ростов на суды. Та сторона постоянно скрывалась, оттягивая процесс, а я выглядела этаким злодейкой-разлучницей. Было это вдвойне противно и трудно, потому что меня уже узнавали после «Молодой гвардии».

— Зачем он возил вас с собой?

— Он не мог без меня, просил об этом. Хотя и так не оставался в одиночестве, ездил с другом. И останавливались мы у его друзей — у Стасика Чекана. Жили у родителей его жены — чудесных людей, актеров. Помню, они все время спрашивали друг друга: «Яшенька, когда это было, до большевиков или после?» Рассказывали, что большевики появились в Ростове как-то особенно четко и внятно. Как в сказке: прямо на уровне окна возникли их буденновки. Но это так, отступление... На меня бракоразводный процесс произвел гнетущее впечатление. Самое смешное: для того чтобы с ней развестись, необходимо было сначала развестись нам.

— ??

— Ну как же... Аннулируются все браки. Сначала наш, потом их. И только потом

мы опять имеем право расписаться. Представляете?! Вот по всем этим процессам мы и таскались. Наконец, их развели, и мы в Москве побежали расписываться во второй раз. Так что у нас было два брачных свидетельства. Я так устала от всего этого кошмара, столько всего накопилось, что расставание с Сергеем стало неизбежным. А все считают, что Бондарчук меня бросил. Наоборот! Ну вот, не хотела обо всем этом говорить, а разговорилась...

— Как вы расстались?

— Расставались долго и тяжело. Мне пришлось уехать на съемку в Болгарию на четыре месяца. Он поехал сниматься в «Отелло». А перед этим он как раз говорил: «Ну, наконец-то ты догадалась, что нам нельзя расставаться». И я тут же уехала. Он посылал мне телеграммы с «Отелло». Приходил Андрей Попов — дивный человек и актер (он играл Яго) — и говорил: «Инночка, поезжайте к Сереже, он вас очень ждет». Но я понимала, что у нас с ним все кончено. Потом он приехал, и мы жили с ним еще два года. Жили бы и три, и четыре, и, может быть, всю жизнь, но я собралась и ушла. Сказала: «Сережа, мы должны расстаться». Помню, как мы сидели с ним...

— Как он реагировал?

— Остолбенел. Не мог ничего сказать. Потом долго не подавал на развод. Позднее приходил, говорил, но уже понимал, что все в прошлом. Меня вызывали в ЦК...

— Вы виделись с ним после?

— Ну конечно. Сергей приходил ко мне. Он боялся встречи с Наташей и тосковал. Ему было очень тяжело. Он всегда много работал. Наташу редко видел, хотя звонил, спрашивал беспокойно: «Как там Наташа?» Я ему и сказала однажды: «Ну что спрашивать, приходи завтра и увидишь и ее и Андрея». Его сына от первого брака. «Хорошо, приду. А ты как?» — «Ну придишь и поговорим». Утром звонок. Что-то бурчит, бурчит, вздыхает: «Ин, это.. бе, ме, это... давай на нейтральной территории... В Нескучном саду». А к Наташе постоянно приставали учителя: «Где твой папа?» Я говорю: «Что?! Девочке четырнадцать лет. Она тебя ждет, а ты мне про нейтральные территории говоришь?!» И вдруг слышу там, в глубине, женский голос. Я ему: «Сергей, это чья режиссура? Разве твоя? Или ты приходишь, или не надо этого всего». Он: «Ты права. Ты права...» И я повесила трубку.

Потом он пришел — толстый, беспокойный... Мы до этого долго не виделись. Вошел и мечется: «Наташенька, доченька, ножки, ручки... была бы постарше, я бы тебя в Наташе Ростовой пробовав». «Сережа, что с тобой?» Оказалось, его внизу ждала Скобцева. Вот так...

Когда мы разводились, меня спросили: почему вы так легко расходитесь? Я ответила: «Это совсем не легко».

— Вы почувствовали, как изменилось отношение к вам после расставания с Сергеем Федоровичем?

— После развода мне многие пытались делать гадости. Но шло это не от Сергея. Я знаю. Дело в том, что вокруг него крутились разные люди, которые, думая, что угождают ему, пакостили мне: не брали на роли,

например. Мне об этом не раз говорили. А Наташа снималась зачастую не благодаря Бондарчуку, а вопреки. И вообще то, что Наташа начала сниматься, стало для него откровением. Так было с «Солярисом» у Тарковского. И Лариса Шепитько снимала ее не потому, что она дочь Бондарчука.

— Какие роли вы потеряли?

— «Попрыгунью», например. Но это не впрямую, я никого не хочу обвинять. «Попрыгунья» шла на сцене Театра киноактера. Собирались снять фильм. Меня отстранили от него, говоря: «Ну, как же, она же не читала «Аполлона» — журнал конца XIX века имелся в виду. Режиссер фильма Самсонов говорил: «Я без тебя не буду снимать!» Я ему ответила: «Будешь, еще как...» Бернес в знак протеста отказался играть свою роль в спектакле. Бондарчука удалось пробить — он сыграл Дымова. Пырьев хотел, чтобы снимался Борташевич — тот актер, который играл в спектакле. Все, кто играл в спектакле, естественным образом перешли в фильм, кроме меня и Бернеса. А Бернес играл в спектакле удивительно! Мне очень жаль, что он не снялся.

— С кем из актеров у вас сохранились близкие отношения?

— Знаете... Я сейчас чуть-чуть о другом. Много лет назад я выступала в концерте с

Любовью Орловой. Мы не были близко знакомы... Мы выступали на стадионах, ездили в Ростов, потом в какой-то шахтерский городок. С нами — Шульженко, Бернес. Это было после «Молодой гвардии». Любовь Петровна расспрашивала меня о Макаровой и Герасимове. Помню, как после своего выступления — а принимали ее грандиозно — она влетела в гримерную, я ей еще помогла расстегнуть какие-то крючочки: ей нужно было успеть на самолет в Москву — вечером следующего дня у нее был спектакль. Концерты в то время — ее основной вид заработка. Героическая женщина, ей тогда было уже за шестьдесят. И вот, спустя время, мы пошли на «Странную миссис Сэвидж». Потом зашли за кулисы. Она нас встретила. Помню, она говорила, что успевает заметить, когда выходит на сцену, как весь зал оцетинивается биноклями. Все хотят рассмотреть, как она выглядит. И вдруг я почувствовала в ней очень одинокого человека...

Нет-нет, не надо понимать впрямую... У меня есть друзья. Но не из актерского мира. С актерами я чувствую себя в постоянном напряжении. Мы перезваниваемся с Нонной Мордюковой. Встречаемся иногда. Мне она дорога, как свидетель всей нашей жизни. Очень хочу, чтобы мы вместе отметили 55-летие «Молодой гвардии». Мне очень нравится ее своеобразие, ее дарование. И мне омерзительны некоторые публикации последнего времени, спекулирующие на ее имени. Еще мы дружны с Людой Шагаловой, вместе ездили в поездки, на концерты.

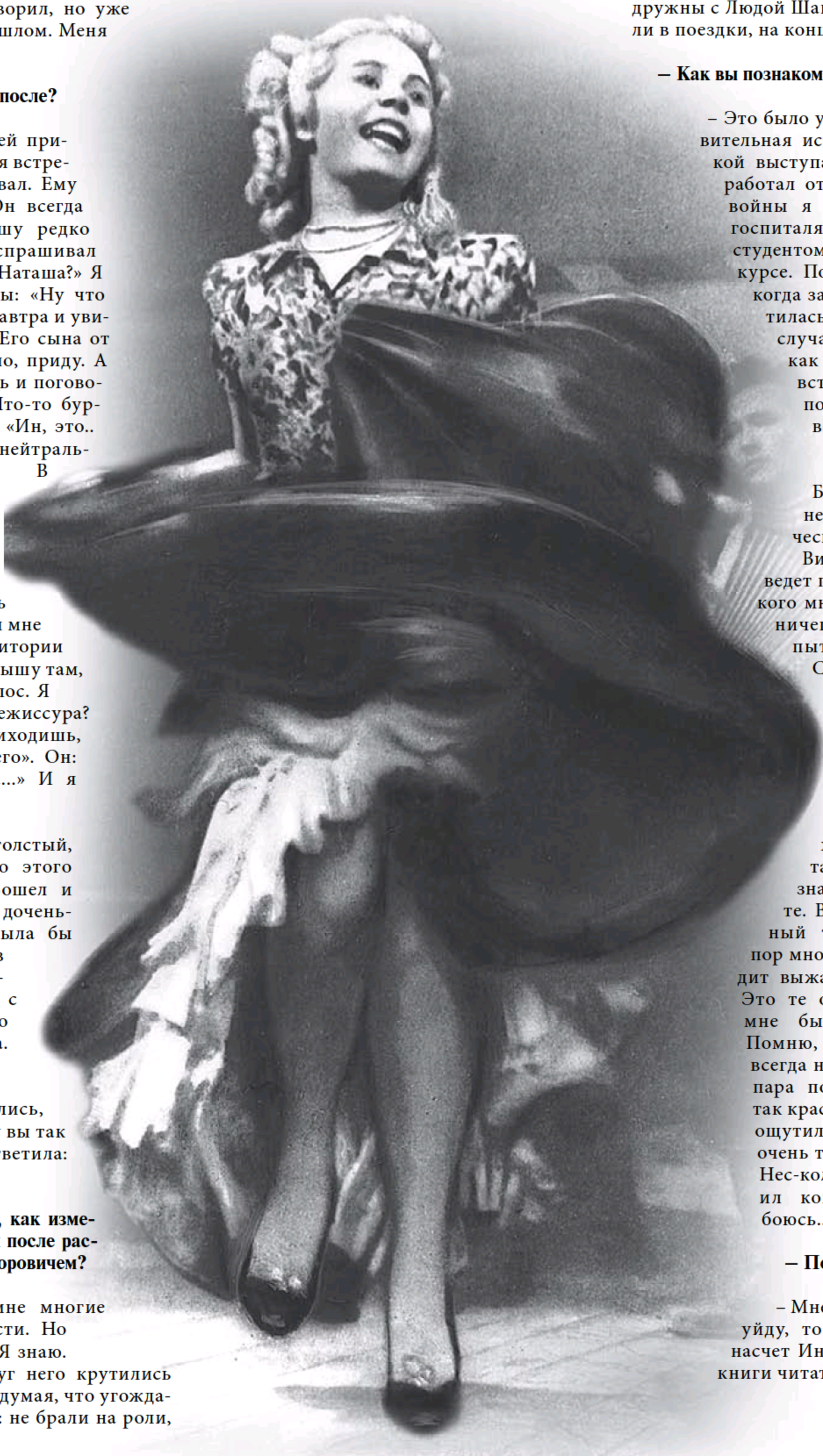
— Как вы познакомились с мужем?

— Это было уже очень давно, удивительная история. Я еще девочкой выступала в госпитале, где работал отец Миши. Во время войны я много выступала в госпиталях. Михаил тогда был студентом, учился на втором курсе. Потом, уже в Москве, когда заболела мама, я обратилась к врачам, и чисто случайно нас с ним свели, как с хирургом. Так мы и встретились. И с тех пор не расставались. И вот уже тридцать лет живем вместе. Он хирург, академик. Бюджетник. Жизнь у него вполне подвижная. Видимо, он меня и ведет по жизни... Я невысокого мнения о своем уме. Я ничего не рассчитываю, пытаюсь, но не умею. Стараюсь сама ничего не предпринимать: что-то должно прийти и — получится. Как правило, так и происходит. Почему я встретила с Михаилом, почему нам так легко вместе? Не знаю. Он всегда в работе. В заботах. Он типичный трудоголик, до сих пор много оперирует, приходит вызванный. Но нам легко. Это те отношения, которые мне были всегда нужны. Помню, в молодости мне всегда нравилось, когда идет пара пожилых людей. Это так красиво. Гармония. Я это ощутила и ощущаю. Михаил очень талантливый человек. Нес-колько лет назад освоил компьютер, а я вот боюсь...

— Почему?!

— Мне кажется, если я туда уйду, то не вернусь! Это я насчет Интернета. Лучше буду книги читать, как всегда. ■

Интервью 2002 года.





Жить и умереть на сцене



Она ушла последней из этой великой артистической семьи

Борис ПОЮРОВСКИЙ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

Нас познакомил директор Дома актера Александр Моисеевич Эскин. Александр Семенович Менакер и Мария Владимировна Миронова заглянули к нему в кабинет, чтобы условиться о просмотре своего нового спектакля. Узнав от Эскина, что я затеял организацию жилищно-строительного кооператива при ВТО, Менакер живо заинтересовался. В ту пору подобные начинания были большой редкостью.

Квартира, в которой с 1940 года жили Миронова и Менакер, находилась на Петровке, 22, где нижние этажи занимал райисполком. (Теперь все это здание передано Московской городской думе). Райисполком постоянно расширялся, жильцы отселялись по новым адресам, и рано или поздно подобная участь ожидала и знаменитых артистов. Мы условились, что как только наши кооперативные планы начнут превращаться в реальность, я немедленно дам об этом знать.

Прошло несколько лет, прежде чем я смог сдержать обещание. Я позвонил Менакеру, пришел к нему в гости, он тут же сочинил

заявление в правление ЖСК. Покончив с формальностями, он расслабился и стал рассказывать смешные истории – рассказчик Менакер был замечательный. И не заметил, как за его спиной из соседней комнаты появился круглолицый мальчик лет 11 – 12. До поры он молча слушал разговоры взрослых, но в какой-то момент не выдержал и громко расхохотался. Менакер тут же резко повернулся и грозно спросил у ребенка: «Ты забыл, что получил сегодня по арифметике? Сейчас же иди и решай задачи, я все потом проверю!»

Бедный Андрюша, которого я тогда увидел впервые, был ужасно смущен. Он не мог забыть этот эпизод до конца жизни и в минуты особого расположения спрашивал у меня, не пора ли ему идти делать уроки.

Ялтинские денечки

...С начала 60-х годов мы постоянно отдыхали в Ялте в Доме творчества ВТО «Актёр». Обычно это происходило в сентябре. Миронова и Менакер приезжали в Крым не только отдыхать, но и работать. Здесь они репетировали новые спектакли с режиссером Борисом Александровичем Львовым-Анохиным.

Поскольку в клубе было душно, репетировали в дневные часы, пока все жарилось на пляже, на открытой террасе второго этажа главного корпуса.

Замечательный ленинградский актер и режиссер Игорь Владимиров однажды нарушил творческую идиллию. Он отловил

несколько кошек – несметное их число обитало на территории нашего дома, – поместил в авоську, привязал к ней веревку, дождался на террасе третьего этажа кульминационного, с его точки зрения, момента репетиции и спустил авоську с орущими кошками на террасу второго этажа. Можете вообразить, какой монолог произнесла Мария Владимировна, прежде чем догадалась, чьих это рук дело.

В сентябре почти ежегодно в Летнем театре устраивались представления «Мы из кино»: в течение вечера нам живьем показывали кумиров прошлых лет, давно уже не появляющихся на экране. Однажды мы большой группой отправились на это представление. Мест в зале не оказалось, и нас с трудом разместили в оркестровой яме, под самым носом у растерявшихся артистов, которые никак не были готовы к встрече со своими коллегами.

... Из-за ветхости пленки с трудом догадываюсь, что нам показывают знаменитый прощальный фильм «Бесприданница». А в это время в полной темноте на сцену выходит исполнительница главной роли Нина Алисова. Как только гаснет экран и сцену заливают яркий концертный свет, в зале вспыхивают аплодисменты, свидетельствующие о том, что Алисову помнят и любят. И вот уже гитарист перебирает струны, а актриса начинает монолог цыганки Тани из вересаевской повести о Пушкине. Она рассказывает, как однажды поэт, будучи в Бессарабии, слушал ее пение. С первых минут в

К уже существовавшему театру двух актеров – Мироновой и Менакера – со временем добавился театр третьего, Андрея. (Вверху – фото 40-х годов и 1995 года.)

зале устанавливается гробовая тишина, зрители как замороженные ловят каждое слово Нины Ульяновны.

Я сижу рядом с Мироновой и замечаю, что у нее по щеке скатывается слеза, хотя человек она отнюдь не сентиментальный. Осторожно интересуюсь: что именно так ее растрогало?

– Публика, – отвечает Мария Владимировна. – Она слушала актрису в полной уверенности, что Алисова и есть та самая цыганка Таня, пленившая когда-то Александра Сергеевича...

Ее Хиросима

Менакер тяжело и долго болел. Врачи не советовали ему продолжать выступления, но Александр Семенович не сдавался. Он говорил:

– Я не могу подводить Машу, другого партнера она не пригласит, а ей для поддержания формы необходимо выходить на сцену!

Незадолго до своей кончины он сказал мне:

– Обещайте, если со мной что случится,



Мария Владимировна о сыне: «Я смотрю, хорошо он играет или плохо. Но за все годы в театре он меня ни разу ничем не огорчил»

обязательно переговорить с Андрюшей, чтобы он занял мать в своих творческих вечерах. Помните, у нас в репертуаре была миниатюра Яши Зискинда «Сыночек»? Сам бог велел им встретиться на сцене в этой вещи!

Он умер 6 марта 1982 года на 69-м году жизни. Андрея в Москве не оказалось, накануне он уехал на один день в Горький и вернулся 7-го. Мария Владимировна не захотела, чтобы кто-то остался у нее ночевать:

– Все равно теперь я всегда буду одна, с этим надо смириться и сразу же привыкать...

Не без труда мне все же удалось убедить Андрея пригласить мать в свою программу. Миниатюра Я. Зискинда «Сыночек», слегка подправленная, вернулась на сцену и имела, кстати, не меньший успех, чем прежде. Мария Владимировна относилась к каждому выходу на сцену свято. Она считала, что на любой площадке надо выступать, как в Колонном зале, где она дебютировала еще в 1928 году.

Андрея филармонии рвали на части, стараясь выжать из его приезда максимум пользы. Приходилось идти им навстречу. А это означало иногда – по три сольных концерта в день на самых больших площадках при полных аншлагах! Но Мария Владимировна не роптала. Мало того, отыграв свою роль в «Сыночке», она не уходила отдыхать, а стояла в кулисах и смотрела, как работал ее обожаемый сын. А работал он как зверь: без всяких кино-роликов, минусовых фонограмм, без разговоров со зрителями по душам, выкладываясь за полтора часа на все 100 процентов.

А 16 августа 1987 года не стало и Андрея. «Это моя Хиросима», – повторяла Мария Владимировна, вернувшись из Риги в Москву, и только просила всех об одном: не плакать. Войдя в квартиру, первым делом стала заводить механические часы во всех комнатах. Затем попросила оставить ее на какое-то время в спальне одну, никого туда не впускать и по телефону ни с кем не соединять. Это уже было утро 18 августа, когда весть о трагической кончине любимца публики разнеслась по всей стране. (По ТВ о смерти Андрея впервые сообщили лишь 20 августа, и то после завершения похорон.)

Но в дверь без конца звонили, да и телефон не смолкал ни на минуту. Каждый час пачками несли телеграммы. На некоторых стоял короткий адрес: «Москва, Кремль, матери Андрея Миронова». Спустя какое-то время Мария Владимировна появилась из спальни, вежливо со всеми поздоровалась и пригласила меня на минутку в кухню. Там она сказала:

– Я думаю, Андрюша жив. Я ведь его мертвым не видела. Скорее всего, это розыгрыш, скажем прямо, не слишком удачный. Я жду, что он опомнится и вот-вот появится здесь. Конечно, извинится за свою глупую выходку, скажет: «Ну, Боря, известное дело, готов поверить любому, но ты-то, мама, с твоим трезвым, аналитическим умом, как могла?» Дос-

танет пачку «Мальборо» и закурит... Не верите? – вдруг, резко сменив интонацию и взяв меня за обе руки, спросила Мария Владимировна, глядя прямо в глаза.

В эту минуту в прихожей раздался звонок.

– Ну, а вы уже решили, что я тронулась умом, – сказала Миронова и поспешила к надежде к двери.

На пороге стоял почтальон с очередной пачкой телеграмм.

Одна

Поверить в то, что она сумеет после всех выпавших на ее долю испытаний не просто прожить еще десять лет, но накануне восьмидесятилетия вернуться на драматическую сцену, вряд ли кто-то мог. Между тем, благодаря предложению Олега Табакова, она вступила в труппу «Табакерки» и удачно сыграла там две большие роли.

По-доброму расставшись с Олегом Павло-

вичем, который называл Марию Владимировну не иначе как «мадам», она приняла предложение Иосифа Райхельгауза и перешла в «Школу современной пьесы», где сыграла вместе с Михаилом Глузским пьесу Семена Злотникова «Уходил старик от старухи».

За несколько лет до смерти она пригласила меня и Андрюшиного школьного товарища Сашу Ушакова к нотариусу, с тем чтобы мы стали ее официальными душеприказчиками. Согласно своей последней воле, она завещала квартиру Государственному центральному театральному музею имени А.А. Бахрушина – для организации музея трех актеров: М.В. Мироновой, А.С. Менакера и А.А. Миронова.

Человек верующий, она была убеждена, что люди не исчезают бесследно, а продолжают жить до тех пор, пока сохраняется память о них и их поступках. И она не ошиблась. Все, что успели сделать эти талантливые люди, остается с нами. А когда и нас не будет, сюда, в Малый Власьевский переулок, дом № 7, недавно украшенный талантливой мемориальной композицией скульптора Александра Рукавишникова, обязательно придут следующие поколения. Придут, чтобы своими глазами увидеть гримировальный столик, за которым 25 лет готовился к выходу на сцену Андрей Миронов, и тот самый костюм Фигаро, в котором он умер в Риге, во время гастролей.

Извечная мечта многих актеров – умереть на сцене – редко сбывается. Но вот и Менакер, и Андрей Миронов не только ушли из жизни на сцене, но и на свет появились на сцене. Причем Менакер и родился и умер в одном и том же здании на улице Желябова, где когда-то был ресторан «Медведь», а теперь работает Театр эстрады. А Андрей родился между дневным и вечерним представлениями Московского театра эстрады и миниатюр, где работали его родители.

Но и Мария Владимировна не захотела умирать в своей постели. Ей предложили принять участие в шуточном театрализованном представлении по случаю 70-летия Олега Ефремова. От Дома актера руководителя Художественного театра должны были приветствовать чеховские три сестры: Ирина – Лилия Толмачева, Маша – Мария Миронова, Ольга – Ольга Яковлева.

У Марии Владимировны незадолго до юбилея Ефремова сильно подскочило давление, и врачи настоятельно рекомендовали ей постельный режим и полный покой. Она категорически возражала:

– Поймите, мне восемьдесят седьмой год! Когда мне еще раз представится возможность выйти на сцену Художественного театра в одной из лучших ролей мирового репертуара?

С утра в день представления давление зашкаливало за 200 – до того, видимо, она волновалась. Однако в назначенный час прибыла во МХАТ, вышла на сцену, ничего не напутала и имела оглушительный успех. Не помня себя, счастливая, вернулась домой, слегла – и фактически больше не вставала. ■

Фото из архива автора



Мария Владимировна в молодости

Человек из третьего

Юрий ПАНКОВ

Специально для «СОВЕРШЕННО СЕКРЕТНО»

Из досье «Современно секретно»: Лев Петрович Делюсин родился в Москве в 1923 году. Участник войны. Ранен под Сталинградом. Учился в Московском институте востоковедения. В 50-е годы работал корреспондентом «Правды» в Пекине. Закончил Академию общественных наук при ЦК КПСС. С 1958 по 1959 год работал в редакции журнала «Проблемы мира и социализма» в Праге. С 1959 по 1965 год – консультант отдела ЦК КПСС по связям с коммунистическими и рабочими партиями социалистических стран. В середине 60-х инициировал создание Института Дальнего Востока АН СССР (до 1965 года – т.н. «Закрытый отдел Китая» Академии наук СССР). С 1965 по 1969 год был заместителем директора по научной работе Института международного рабочего движения. С 1970 по 1973 год – директор Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) АН СССР. С 1974 по 1990 год работал в Институте востоковедения АН.

Лев Делюсин, бывший консультант Международного отдела ЦК КПСС: «Больше всего либералов вышло именно из «андроповской шинели»

В интервью знаменитого режиссера Юрия Любимова в сборнике «Автограф века» в 2006 году есть такой фрагмент:

«...С конца 60-х и до начала 80-х театр поддерживали фрондирующие коммунисты: Лев Оников, Лев Делюсин, Георгий Шахназаров, Юрий Карякин и даже сотрудник КГБ Лолий Замойский. Можно ли считать, что именно эта категория партноменклатуры, а не Андропов, в первую очередь обеспечила выживание «Таганки»?

– Поддерживали, конечно. Но вот что интересно: поддерживали-то из любви к искусству.

– А разве не для того, чтобы на Западе складывалось представление о лояльности советских правителей по отношению к инакомыслию?

– О, мне кажется, все проще. Им нравилось то, что они видели на сцене, и они стали сглаживать гнев начальства. Хотя некоторые сдуру и думали, что я с «Лубянки» и она мне покровительствует...»

Так вот просто и с юмором вспоминает ситуацию вокруг «Таганки» Юрий Петрович. Между тем, было бы наивно полагать, что история с поддержкой бунтарского по меркам СССР театра высокопоставленными «цэковцами» была по тем временам делом рядовым. Отнюдь. Театр Любимова воспринимался тогда советской интеллигенцией чуть ли не как рассадник вольнодумства, где со сцены звучала критика советской системы. О том, как и почему складывалась такая репутация у «Таганки», кто и почему из высокопоставленных работников Кремля почти пятьдесят лет назад поддерживал театр, газете «Современно секретно» рассказал Лев Делюсин, бывший высокопоставленный работник Международного отдела ЦК КПСС.

Андропов и театр

– Хотелось бы услышать вашу интерпретацию слов Юрия Любимова. В чем выража-

лась ваша поддержка? Как это все происходило? Не случайно же вы теперь даже входите в худсовет Таганки?

– Нас познакомил художник Юрий Васильев. У меня дома до сих пор висят его картины. Он был хорошим моим знакомым. И однажды он пришел и рассказал, что Любимову запрещают ставить один из его спектаклей. Речь шла о спектакле «Павшие и живые», к которому Васильев делал декорации. И он попросил, чтобы я принял Любимова у себя дома.

– Чем это было обусловлено?

– Моим местом работы. Я работал в ЦК КПСС, в отделе по связям с коммунистическими и рабочими партиями соцстран, которым в то время руководил Юрий Андропов. И Васильев привел Любимова к нам домой. Мы тогда жили на Смоленской улице. На эту встречу пришли мои сослуживцы: Александр Бовин, Георгий Арбатов. И мы вчетвером в тот день очень долго сидели и беседовали на эту тему.

– В каком году это было?

– В 1964.

– Это первый год существования театральной труппы Юрия Любимова.

– Мы старались давать ему какие-то советы. Главный упрек в адрес Любимова был в том, что он ввел в спектакль много евреев. В текст пьесы. И мы советовали разбавить этот список русскими поэтами, чтобы смягчить этот вопрос. Хотя уже тогда все эти обвинения звучали странно, потому что среди поэтов, имена которых были в спектакле, были не только евреи.

– Например.

– Ну, как вам сказать. Иосиф Уткин, Павел Коган и здесь же Майоров, которого тоже называли евреем, в то время как он евреем не был. Коган и Уткин были евреями, а этот не был. Ну и Любимов с нами согласился и включил еще русских поэтов. А потом мы ходили к Андропову.

– Вы – профессиональный китаист, а первым спектаклем Любимова был «Добрый человек из Сезуана». Китайская тема как-то предопределила ваше позитивное восприятие любимовского театра?

– Отнюдь. Китайская тема здесь ни при чем. Ведь спектакль был по существу посвящен советской теме. Просто понравился сам

спектакль «Добрый человек...», который Любимов еще до появления Театра на Таганке как такового ставил на сцене Дома литераторов. И когда Васильев предложил привести к нам художественного руководителя этого театра, нам стало просто интересно и захотелось встретиться.

– Неужели вся встреча была организована только для того, чтобы подсказать ему, как переделать спектакль, чтобы он более адекватно воспринимался. Неужели Любимов не мог сам догадаться, что надо сделать список имен, так сказать, более интернациональным?

– В те годы антиеврейская тема еще была жива. Все руководители нашего государства и партии были настроены против евреев. Мы старались объяснить это Любимову и хоть этим ему помочь.

– Вы думаете, что Любимов сам этого не понимал?

– Нет, не понимал или не хотел. И тогда же мы устроили ему встречу с Андроповым. Андропов его принял хорошо, потому что хорошо относился к Любимову. Дело в том, что сын и дочь Андропова хотели поступить в Театр на Таганке. А их туда не брали. И Андропов был за это благодарен.

– Настолько сильно он не хотел, чтобы его дети стали артистами?

– Да. И Любимов их так никогда и не взял к себе на работу.

– А где состоялась встреча с Андроповым?

– В ЦК. Андропов тогда был моим непосредственным начальником. Я был его консультантом по Китаю.

КГБ и ошибки Минкульту

– А как была организована эта встреча?

– После встречи с Любимовым у нас дома я пошел к Андропову и попросил его принять Любимова, которому требуется помощь в связи с закрытием спектакля.

– А не боялись получить от Андропова «по шапке» за такую самостоятельность?

– Нет, в ту пору мы себя очень свободно чувствовали в андроповском отделе. У нас в отделе между референтами, консультантами и руководством сложились откровенные отношения. Мы открыто обсуждали все проблемы и темы. Андропов боялся только одно-

го: чтобы все, о чем мы говорим внутри отдела, не выносилось нами наружу. Такой страх у него был. И мы, конечно, о наших разговорах с Андроповым нигде не рассказывали.

– А вы присутствовали при встрече Любимова и Андропова?

– Нет.

– А каких именно действий ждали от Андропова? Вроде, вы и так Любимову все объяснили, про евреев рассказали. В чем мог помочь секретарь ЦК?

– Андропов мог позвонить в Московский городской комитет КПСС Гришину, чтобы те снова разрешили Любимову играть «Павшие и живые».

– Без внесения изменений в спектакль, в состав имен?

– Да.

– И он позвонил?

– Да. А другой раз я помогал Любимову со спектаклем «Высоцкий», который Юрий Петрович поставил после смерти поэта, в его день рождения. И его запретило Министерство культуры. Любимов не мог найти общего языка с Сусловым. А это ему советовали его друзья по театру. А я знал Суслова хорошо, потому что не раз ездил с ним в разные командировки. И я сказал, что к Суслову обращаться бесполезно, так как он стопроцентный сталинист. И что надо обращаться опять же к Андропову, который к тому времени был уже председателем КГБ. И те глупости, которые делал Демичев, министр культуры, приходилось расхлебывать именно КГБ. И я предложил ему свою помощь. Мы поехали к Капице. Петр Леонидович дал нам вертушку. Любимов позвонил по вертушке Андропову, но того не было на месте. Но сказали, что он через полчаса будет. Через полчаса Любимов позвонил ему еще раз. Андропов разговаривал с ним очень подробно. Это была пятница. И сказал, мол, приходите завтра в Министерство культуры и там все решат в вашу пользу.

– В субботу?

– Юрий Петрович тоже спросил: «В субботу? А они будут на работе?» «Будут-будут» – ответил Андропов. А у Андропова, как оказалось, во время этого разговора сидел Филипп Денисович Бобков.

– Начальник пятого главного управления КГБ.



подъезда



Юрий Любимов и Марк Захаров на церемонии вручения государственных наград в Кремле, 29 октября 2013

«андроповском» отделе собралась достаточно разнообразная публика. Но большинство ее прошло через незадолго до того созданную в Праге редакцию журнала «Проблемы мира и социализма». У меня в отношении Любимова была своя позиция. Схожая с позицией Бовина, с которым мы были очень дружны. С Арбатовым мы познакомились, когда я еще работал в «Правде», а он - в журнале «Вопросы философии». Обе редакции находились в здании комбината «Правда» на одноименной улице, и поэтому мы виделись часто. Арбатов тоже принимал деятельное участие в помощи Таганке.

– Скажите, а что означает для вас и ваших товарищей по андроповскому отделу период работы в Праге? Ведь, если не ошибаюсь, вы работали еще в первом составе редакции журнала «Проблемы мира и социализма» с 1958 по 1959 год, когда редактором был Румянцев?

– Да. Я поехал на три месяца. А потом Румянцев меня уговорил остаться еще. И Виталий Корионов тоже уговаривал. Корионов ко мне очень хорошо относился и не хотел отпускать даже по прошествии этого года моего пребывания в Чехословакии. По возвращении в Москву я поступил в Академию общественных наук при ЦК КПСС. Без экзаменов.

– Сколько человек работало в журнале в первый год его существования?

– Сначала мало. Человек двадцать. В дальнейшем бывало и больше.

– В редакции работали люди из разных стран. На каком языке общались?

– Английский уже тогда был общим языком. Русский учили по мере возможности. Сам главный редактор Румянцев не знал ни одного иностранного. Виталий Корионов знал французский. Многие знали русский. Хорошо знал француз Канапа. Впоследствии его избрали в секретариат ЦК компартии Франции. Когда он работал в Праге, его женой была наша же сотрудница по фамилии Зайцева. Она работала в редакции машинисткой. Потом они развелись.

Интеллигентные марксисты

– А кто еще работал рядом с вами в одни и те же годы.

– Борис Рюриков, Евгений Амбарцумов, Виталий Корионов. Позже – Юрий Карякин, Карен Брутенц, Георгий Арбатов. После Румянцева главным стал Юрий Павлович

Францев, который еще раньше, в сороковые годы, был первым ректором МГИМО. «Дядя Юра», как называли его между собой многие выпускники института.

– Легендарная личность. Но хотелось бы остановиться на Румянцеве. О нем осталось очень много добрых воспоминаний.

– Алексей Матвеевич был прекрасным человеком.

– Лен Карпинский называл его «интеллигентным марксистом» и даже «пражским социал-демократом». А странно. Ведь он прошел трудную школу и, по идее, должен был стать, как говорится, «несгибаемым».

– Да, он начинал при Сталине. С 1953 по 1955 год был заведующим отделом науки и культуры ЦК. С 1955 года до командировки в Прагу в 1958 году был главным редактором журнала «Коммунист». А по возвращении из Чехословакии стал главным редактором «Правды». Там он проработал недолго. Его уволили после публикации статьи «Интеллигенция и партия». Потом стал вице-президентом Академии наук СССР и директором института социологии, из которого вышли известные ученые, в том числе Юрий Левада. Он был очень прогрессивным человеком. Его мировоззрение совершенно не было консервативным. И такое часто случалось. Вот, например, у меня был приятель Лю Бинь-янь. Известный китайский коммунист. В свое время он был заклеем как «правый элемент буржуазии». В годы китайской культурной революции его обвиняли как контрреволюционера. Уже при Дэн Сяопине его фактически выслали из Китая. Он поехал в Америку по приглашению, а обратно его уже не пускали. Только недавно его прах разрешили перевезти на родину. Так вот он до самой смерти оставался марксистом.

– Вспоминая Румянцева, некоторые характеризуют его взгляды как ревизионистские. Что это за взгляды? Что имеется в виду? В чем была новизна и нестандартность его мышления?

– Китайцы называли ревизионистом Хрущева за то, что тот раскритиковал Сталина. Ревизионизм Румянцева проявлялся в либеральном отношении к тому, что происходило. У него не было строгой идейной позиции. Он сам по себе был человеком широких взглядов, очень разносторонне образованным. Другим он и не мог быть, руководя работой редакции журнала, где трудились представители всех коммунистических партий. Надо было быть очень гибким.

– Из чего складывалась ваша работа. В каждый номер приходилось писать?

– Не обязательно. В основном редактировали. Писали тоже. Одну статью по египетскому вопросу, помню, мы несколько ночей писали вместе с Иноземцевым, членом редколлегии. Подписали ее псевдонимом, какой-то венгерской фамилией.

– Именно венгерской... Интересно, о чем была эта статья?

– Это был как раз период правления Насера. И мы писали, что Насер занимается своей политикой, которая ничего общего не имеет с социализмом.

– В том смысле, что она не была согласована с международным отделом?

– Да. Тогда же, помню, я первый раз поехал в Египет. Я должен был встретиться с одним египтянином, который с нами активно сотрудничал. Приезжаю, а мне в нашем посольстве говорят: ты куда приехал, твой друг уже за решеткой. Действительно, нашего человека к тому времени арестовали.

– Кто курировал редакцию в Москве. Пономарев или Андропов. Или Сулов?

– Вообще, «проблемы мира» – это тема Пономарева. Но вот так в прямом смысле никто не курировал. Потому что Румянцев сразу поставил вопрос, что это самостоятельный международный журнал и всякое кураторство из Москвы неуместно. Румянцев проделал большую работу, чтобы отойти от

влияния Москвы. После войны, еще при Сталине, была газета «За прочный мир и демократию». Она выходила в Белграде. Вот ее в прямом смысле слова курировал международный отдел ЦК. Когда разругались с Тито, перевели ее редакцию, кажется, в Бухарест. Потом и вообще закрыли. Так что наш журнал стал выходить как бы в продолжение той газеты. Распространялся в 145 странах тиражом 500 тысяч экземпляров. На 28 языках народов мира. Это был информационно-теоретический журнал.

– Информационная часть журнала, пожалуй, очевидна и сегодня – международные съезды, конгрессы. А какого рода теоретические материалы в нем публиковались?

– Современные философские течения вообще и внутри марксизма в частности. Во всех странах, независимо от государственно-го строя. Например, в той же Японии.

– Почему вы приводите в пример именно Японию?

– Японские коммунисты в тот период выдвинули свой лозунг. Их влияние на левые партии было очень сильно тогда.

– С троцкизмом боролись?

– Другие журналы с этим боролись. Тот же «Вопросы истории КПСС». Наш журнал предназначался для наших товарищей. Там не было ничего показного. Позволялось серьезное столкновение мнений.

– Что жарче всего обсуждалось?

– Советская политика в области разоружения и борьба за мир. Это, во-первых. И, во-вторых, возможность социализма в Европе. Японский, китайский пути социализма. Мы совершенно серьезно рассматривали в своих публикациях любые варианты развития. Тема социализма с человеческим лицом обсуждалась нами уже тогда.

– Задолго до Пражской весны.

– И уж подавно задолго до перестройки.

– Но, по идее, в той же Праге была резиденция КГБ, они могли на вас стучать в Москву, на всякий случай.

– Конечно, они могли на нас что-то писать, так как мы уж слишком свободно себя там вели. Но, по большому счету, нам было на них наплевать. Кем были они и кем мы!.. Сотрудники редакции пражского журнала, и уж подавно международного отдела ЦК, были выше по своему иерархическому положению. Это сейчас историю трактуют так, будто всем в государстве заправлял КГБ, но это не имеет ничего общего с правдой.

Отдел по связям с коммунистическими и рабочими партиями соцстран просуществовал до 1991 года.

– Я обратил внимание, что ваше имя часто добрым словом вспоминал ныне уже покойный Владимир Яковлевич Мотыль, наш замечательный режиссер. «Белое солнце пустыни», «Звезда пленительного счастья»... Что у вас с ним было?

– Да, мы часто общались в ту пору, когда они делали один фильм вместе с Булатом Окуджавой.

– «Женя, Женечка и «катюша»?

– Да. А с Булатом у меня были очень хорошие отношения.

– Да что вы! Как вы познакомились?

– Да все опять же через художника Юру Васильева, как и в случае с Любимовым. Мы тогда жили на улице «Правды». Булат приходил к нам домой. Собиралась большая компания. Булат охотно пел. Я записывал эти концерты на магнитофон.

– Беллы Ахмадулиной не было?

– Нет, там нет. Мы потом встречались у нее на «Аэропорте».

– Да, вольнодумство вы себе позволяли сполна и совершенно безнаказанно. Уместен ли, по вашему мнению, такой вот вопрос: был ли развал советской системы результатом ошибок, допущенных на внутреннем идеологическом фронте, по линии пропаганды. Или это поражение пришло с внешнеполитического направления?

– На внутреннем.



«Совершенно секретно-Украина. Спецвыпуск»
№04 (181) от 13.04.2021
Учредитель и издатель:
ООО «Издательство Украинский Медиа Дом»

04080, г. Киев, ул. Кирриловская, 104
Главный редактор Алексей ВЛАДИМИРОВ
Свидетельство о государственной
регистрации печатного СМИ
КВ № 24421-14361 ПР
выдано Министерством юстиции
Украины 13.03.2020
Адрес редакции/издателя:
04073, г. Киев, Куреневский переулок, 17Г
Телефон редакции: (044) 207-97-11

e-mail: sovsec@sovsec.kiev.ua
Цена свободная
Размещение рекламы
reklama@umh.com.ua
Тел.: (044) 207-97-00, (044) 207-33-05
Распространение и подписка
ООО «Издательство Украинский Медиа Дом»
Отдел розницы, тел.: (044) 207-97-00
Отдел подписки, тел.: (044) 207-97-25
При подготовке номера использованы

материалы международного
ежемесячника «Совершенно секретно»
Рукописи, присланные в редакцию,
не рецензируются и не возвращаются.
Мнение редакции может не совпадать
с мнением автора.
Украинская редакция переписку с читателями
не ведет. Перепечатка только с разрешения
«Совершенно секретно-Украина».
Редакция не несет ответственности за содер-

жание рекламы. Во всех случаях типограф-
ского брака обращаться в типографию
ООО «Мега-Полиграф». Адрес: г. Киев,
ул. М. Вовчка, 12/14.
Тел.: (044) 451-86-70, (044) 581-68-15.
© «Совершенно секретно-Украина», 2020
Отпечатано в типографии
ООО «Мега-Полиграф».
г. Киев, ул. М. Вовчка, 12/14.
Тираж: 39000 экз. Заказ № 83142



у квітні читайте:

- ЯК ВИТРАТИ НАЙБІЛЬШЕ ВДАРЯТЬ ПО НАШИХ ГАМАНЦЯХ В ЦЬОМУ РОЦІ
- ЧОМУ УКРАЇНА ДОСІ МАЙЖЕ БЕЗСИЛА ПЕРЕД МЕДІЙНИМИ АТАКАМИ
- ЯК РОЗПОЧАЛАСЯ ОККУПАЦІЯ КРИМУ

вже
У ПРОДАЖУ



Свідоцтво
про держреєстрацію
Серія КВ,
24420-14360 ПР
від 13.03.2020р.

СПЕЦВИПУСК
«Секрети історії»

