

В. ФОМИН

И КИНО ЗЛАСТЬ

Советское кино: 1965-1985 годы

Отдел по контролю
за кинорепертуаром

ПРОВЕРЕНО

В. ФОМИН

И КИНО ВЛАСТЬ

Советское кино: 1965-1985 годы

Документы, свидетельства, размышления

«МАТЕРИК»

Москва 1996

ББК 85.37

Ф76

Ответственный редактор А.А.Нуйкин

Редактор раздела «Голоса. Как это было» Л.Ф.Закржевская
Научно-вспомогательная работа И.В.Изволова

Рецензенты:

В.П.Демин, В.М.Вишьчек, Л.Х.Маматова – 1990 г.
Н.М.Зоркая, И.И.Рубанова, В.И.Божович – 1995 г.

Ф $\frac{4910000000-04}{\text{ОБ8(03)-96}}$ Без объявл.

ISBN 5-85646-028-4

© В.И.Фомин, 1996 г.

ПОГРУЖЕНИЕ В ТРЯСИНУ: ДУБЛЬ ВТОРОЙ

История нашего кино все еще остается окутанной пеленой красочных легенд и изрядно нарумяненных мифов. В тени великих фильмов и достойнейших имен, за впечатляющим фасадом творческих озарений и художественных открытий, признанных всем миром, скрывается подлинная биография отечественной киномузы. Великая. Горькая. Подчас невыносимо страшная. И не без мутных пятен позора.

Чего же все-таки больше: побед или потерь? Света или мрака?

В прежние времена такой вопрос даже и не возникал. Какие-такие потери?! Какой еще мрак и трагизм?! Мы жили в победно-наступательном мире, где развитие всего и вся мыслилось только по восходящей. Соответственно, единственной мерой такого неуклонного движения только вверх и только вперед сподручнее всего надлежало считать исключительно победы, триумфы, свершения.

Оные у нас всегда держались на виду. Образцово-показательные кино-ВДНХ, воспевавшие триумфально-победный путь советского кино, возводились не единожды. Конечно, иные славные триумфы и взлеты нашей киномузы почитались таковыми не только по казенной необходимости и разнарядке сверху. Многие фильмы и многие мастера были чтимы, нежно и пламенно любимы совершенно искренне, по велению души. И любимы, и почитаемы, и даже боготворимы совершенно заслуженно. У нас, действительно, было великое кино!

И тем не менее семидесятилетний марш нашей киномузы под красным знаменем, с «Лениным в башке» и партбилетом у сердца даст повод не только для восхищения и гордости. Слишком уж дорого пришлось заплатить за эти священные атрибуты. Слишком уж велики и невозполнимы потери, понесенные «важнейшим из искусств» в заботливых объятьях красноезвездного режима.

Естественно, что потери и жертвы никто никогда не считал. И уж тем более не брались они в расчет при подведении итогов. В семиотической системе большевизма минусовые знаки и значения принципиально отсутствовали. Все негативные последствия победного шествия социализма программно, в упор не замечались. «Лес рубят – щепки летят».

Эта книга – об этих самых «щепках». И только о них.

Пришла пора, наконец, разобраться, выснить, узнать, что на самом деле в нашем кино значилось под категорией той самой пресловутой щепы. Пришла пора хотя бы прикинуть, сколь именно наработали тех самых «отходов», когда столь героически рубили «лес». Может, и в самом деле, не о чем тужить?

Короче говоря, эта книга — о советской киноцензуре. Типологии запретов. Тайных и явных механизмах работы. Исполнителях. Масштабах инквизиторской деятельности. И, конечно же, — о жертвах.

Столь однобокой книга получилась не сразу. Задумывалось совершенно нормальное, обычное исследование в общем цикле прочих работ НИИ киноискусства, посвященных истории отечественного кино. Предстояло написать коллективную работу о кинематографе брежневской эпохи, где намечалось множество самых разнообразных тем и аспектов. Проблема цензуры была всего лишь одним из второстепенных разделов, который планировался к тому же в более чем скромном объеме.

Все вышло иначе. И не по моей воле. Практически все основные главы и фрагменты нашего бывшего коллективного исследования было решено издать отдельно, что вскоре и было исполнено*.

Что же касается моей собственной работы об идеологии и механизмах отечественной киноцензуры, то под напором неожиданно открывшегося и поистине неохватного материала она стала разрастаться и получила статус уже автономного исследования. В свою очередь от нее позднее «отпочковался» еще и дополнительный цикл более локальных исследований, посвященных феномену «полочного» кино.

Решение написать новую историю советского кино было принято в НИИ киноискусства еще на заре перестройки. Идею эту принес в институт и энергично отстаивал наш тогдашний новый директор Александр Михайлович Адамович. В целесообразности такого замечательного начинания вроде бы и никто не сомневался. Открыто, по крайней мере, никто не возражал. И тем не менее, когда стали выяснять, кто же именно возьмется за столь необходимую вроде бы работу, пламенных энтузиастов что-то не понабежало.

Я, будущий автор этой книги, тоже отбрыкивался и отнекивался, как мог. Во-первых, более отдаленные эпохи «разобрали» как-то быстрее и на мою долю остались уже только застойные брежневские годы. А снова возвращаться *туда*, в эти столь невеселые, тягостные времена ужасно не хотелось. На дворе тогда ведь уже вовсю гуляли новые ветры. Шумно, ярко, обещающе прошел знаменитый V съезд Союза кинематографистов. Всюду — пусть робко, пусть непоследовательно — уже начинала брезжить какая-то новая жизнь, иная реальность. Уже вовсю кипели страсти по поводу «моделей» — планов глобальной перестройки нашего кинематографа. Стали появляться первые, подчас весьма странные, ростки нового кино. Вот бы и понаблюдать за всем этим — новым, живым, озадачивающим. А тут, не успев даже мало-мальски отдышаться от прежних времен, снова поворачивай назад?

* См. специальный выпуск «Киноведческих записок» (№ 11).

Снова – теперь уже в научных целях, а стало быть, еще глубже, еще основательнее погружайся в жуткое, бездонное болото тотальной лжи, лицемерия, перевернутых ценностей? Эпоха застоя – дубль второй. Да за какие грехи?!

И уж тем более не вдохновлял тот конкретный предмет, тема, материал, которым предстояло заниматься. У всех темы как темы, а мне досталось черт-те что! Органы государственного управления кинематографом, партийное руководство, система идеологического контроля – т.е. заведомая казенщина, мертвечина, гнусь.

В довершение всего даже сам маршрут моего повторного возвращения в брежневскую эпоху оказался еще и в буквальном смысле самым пыльным. Коллеги принялись пересматривать фильмы этого времени, перечитывать старые книги и журналы, а мне же предстояло спуститься в мрачные, темные, душные подвалы, где в основном тогда и располагались архивы кинематографического ведомства. По доброй воле сам бы я в эти подземелья никогда не полез. Решительно советовал сделать это и в конце концов убедил – Алесь Адамович.

Признаться, приступал я к изучению этого необозримого царства архивных папок с большим сомнением в душе. Ну что нового могут сказать какие-то проплывшие казенные бумаги тому, кто сам пережил эти удушливые, безнадежные годы, собственными глазами видел, как распинали наше кино?

Сказали!

Первый же случайно попавшийся на глаза документ из взятой со стеллажа наугад папки ударил словно током. То был перечень обязательных поправок, которые по распоряжению комитетского чиновника надлежало внести Василию Шукшину в его последний фильм «Калина красная». Между тем, случилось так, что в свое время именно мне довелось воочию наблюдать реальные последствия той госкиношной писульки. Я сам своими глазами видел, как буквально умирал, таял на глазах Шукшин, сбежавший из больницы, чтобы исполнить навязанные «исправления» и тем самым спасти картину от худшего. «Калина красная» была уже вся порезана, а самому автору надо было немедленно возвращаться в больницу. Но он боялся оставить фильм в «разобранном» виде, чтобы как-то «зализать», компенсировать нанесенные раны, хотел сам осуществить чистовую перезапись. Смены в тонстудии казались нескончаемыми – по двенадцать и более часов в сутки. Но буквально через каждые два-три часа у Василия Макаровича начинался очередной приступ терзавшей его болезни. Он становился бледным, а потом и белым как полотно, сжимался в комок и ложился вниз лицом прямо на стулья. И так лежал неподвижно и страшно, пока боль не отступала. Он стеснялся показать свою слабость, и его помощники, зная это, обычно уходили из павильона, оставляя его одного. Тушили свет и уходили.

Сидели в курилке молча. Проходило минут двадцать-тридцать. Из павильона выходил Шукшин. Все еще бледный как смерть. Пошатываясь. Как-то виновато улыбаясь. Тоже курил вместе со всеми. Пытался даже

шутить, чтобы как-то поднять настроение. Потом все шли в павильон. И снова приступ...

А жить этому талантливейшему русскому художнику оставалось всего-то ничего. Полгода с хвостиком. Месяц-полтора из этого своего «последнего срока» терзаемый болезнью человек вынужден был потратить на то, чтобы курочить, разрушать свой последний фильм по предписаниям комитетского чинуши и одновременно придумывать, находить какие-то спасительные ходы, дающие возможность хоть как-то сгладить, замаскировать последствия вынужденных разрушений...

Следующий документ, который оказался тогда у меня в руках, тоже прозвучал как крик. Потом их были тысячи и тысячи. Аккуратно подшитые в одинакового мышинного цвета папки, разложенные по основным разделам госкиношного царства, они поведали о том, что время, которое мы пережили и про которое мы знали, казалось бы, абсолютно все, на самом деле было куда более страшным и удушливым, чем нам это тогда представлялось.

Редакторские заключения, стенограммы, приказы, ведомственная переписка и прочие жанры управленческого искусства в каких-то случаях помогли восстановить недостающие звенья в историях, мне уже более или менее известных, в других случаях дали возможность разглядеть истинную подноготную событий, кои в свое время воспринимались нами совсем иначе. Открылись и явления абсолютно тайные, о коих мы не только не знали, но и не могли знать.

Работа, за которую я взялся чуть ли не из-под палки, оказалась потрясающе интересной, дала возможность шагнуть в неведомое, закрытое, закулисное пространство истории нашего кино.

Очень быстро передо мной встал вопрос: как распорядиться вдруг открывшимися богатствами? Тем более, что в руках, кроме несметного числа архивных документов имелись еще и километры магнитофонной ленты, запечатлевшей воспоминания многих кинематографистов о минувшей эпохе. Лучшее всего было бы, наверное, сложить из этих материалов десяток томов, издав документы как таковые в их максимально полном виде, не опуская ни единого абзаца и избегая сколь-нибудь активной их интерпретации. Но именно этот наиболее оптимальный вариант был заведомо для нас исключен – финансовые возможности не позволяли о том даже грезить.

Поневоле пришлось прибегнуть к сверхжестокому отбору документов и поиску некой компромиссно-усредненной формы изложения, сочетающей элементы киноведческого исследования с собственно публикацией документальных материалов.

Конечно, документы и свидетельства, составляющие книгу, заслуживали и более углубленного анализа и куда более полного комментирования. Тем не менее я совершенно сознательно ограничил количество и объем

своих авторских «вторжений» и ремарок с тем, чтобы как можно больше высвободить печатного пространства для самих документов.

Признаться честно, мне было трудно сохранить в своем изложении олимпийское хладнокровие и непоколебимую сдержанность, столь необходимые для исторического исследования. Все-таки речь в книге идет не о какой-то седой древности, не о временах Тутанхамона. Мне поневоле пришлось стать историком киноэпохи, в которой я сам прожил большую часть своей жизни. Где-то этот живой, непосредственный опыт свидетеля, очевидца, а порой и прямого участника описываемых событий существенно помогал автору-историку. Но часто и мешал, буквально толкал под руку в тех самых местах, где, по-видимому, следовало быть особенно сдержанным и хладнокровным. Но что делать! Мне довелось своими глазами увидеть слишком уж много изуверченных и изломанных судеб. Слишком уж часто воочию приходилось наблюдать, как талантливейших людей мордуют, втаптывают в грязь, мучают только потому, что их талант, замыслы, творческая фантазия необязательного для всех красного цвета.

Совсем забыть и великодушно простить все это сегодня тем более нелегко, что сами-то бывшие начальники и вершители судеб отечественного кино, оставившие столь неприглядный след в его истории и в биографиях конкретных мастеров, отнюдь не склонны к акциям даже показного раскаяния. Ни один не рухнул на колени, не сказал ни единого покаянного слова. Наоборот: лгали тогда и продолжают лгать теперь, не стесняясь с экранов телевидения, со страниц газет и журналов рассказывать трогательные истории о том, как в свое время они берегли и холили хрупкие таланты великих кинохудожников, как, рискуя партбилетами, кабинетами, всей будущей своей карьерой героически защищали Тарковского, Шукшина, Муратову от выпестованного партийного руководства.

И тем не менее хочу заверить читателя, что у меня и в мыслях не было кого-то «очернять», специально выискивать и подбирать какой-то особый «компромат». Интересовала и увлекала как раз прямо противоположная задача: перерывая горы казенных бумаг, более всего времени пришлось потратить именно на то, чтобы обнаружить свидетельства сопротивления навязываемым временем обстоятельствам, отыскать примеры художнической, гражданской стойкости, принципиальности, благородства. И такие документы нашлись! Читатель их увидит и оценит. Но что делать, если попутно открылось и другое: беспринципность, предательство, слабодушие перед лицом всесильной власти. Так что же, закрыть на это глаза, опять «деликатно» промолчать?

Но ведь весь наш предшествующий горький и позорный опыт, все безнадежное наше сегодняшнее положение просто вопиют о том, что и погружались и погружаемся в гибельную трясиину именно потому, что общество не имело возможности знать о себе настоящую правду. Помня об этом горьком уроке и веря, что только через очищение правдой лежит путь к спасению и возрождению, я и создавал эту книгу.

Р.С. 1996 г.

Моя работа над рукописью этой книги была закончена в мае 1990 года, в капзэсэзные времена, когда государственный флаг над нами был еще красным. С той поры события развивались так стремительно и непредсказуемо, что кажется, будто минуло уже несколько исторических эпох. Прежний режим рухнул. Не стало «могучего и непобедимого» СССР. Было радостно возведено рождение новой, независимой, демократической России.

Но хотя за эти сумасшедшие годы все в стране, наверное, уже раз десять успело перевернуться с ног на голову, рукопись моей работы так и не стала книгой. После смерти А.Адамовича работа над ней была прекращена, а в 1995 году, когда вновь нависла красная угроза, набор рассыпали. Наверное, у первого для нас исследования о советской киноцензуре и не могло быть какой-то иной, более легкой и лучезарной судьбы...

Я надеюсь все же, что моя уже далеко не девственно юная работа не устарела. Как-никак, ее основу составляют документы и свидетельства, а уж им-то теперь вовек не состариться. Они лишь могут потерять свой непосредственно актуальный характер. Но судя по тому, как специфически и причудливо складывается новейшая история нашего отечества, эта утрата актуальности, увы, моей работе никак не грозит. Кажется, даже наоборот. Когда в конце 80-х я писал эту книгу, она была направлена против самой госвласти, которая хоть и сдавала позиции, но еще и была достаточно крепка. В нынешней же ситуации критический запал книги сам собой развернулся в иную сторону – пафос ее противоречит прежде всего достаточно распространенным общественным настроениям. Кинематографисты, которые на своем знаменитом V съезде одними из первых в стране начали организованное наступление на прежний режим, сегодня столь же дружно и не менее страстно ностальгируют по благословенным генсековским временам. Впрочем, девичья память оказалась не только у значительной части одного кинематографического сословия. Последствия разрушения социализма оказались для всего народа России в чем-то гораздо тяжелее даже самого социализма. И недаром отечественные коммунарии, которым, казалось бы, сама история нанесла совершенно непоправимый и окончательный удар, так приободрились и уже снова было изготовились стать у руля государственной власти.

Должен также сообщить читателю, что, хотя работа над рукописью была завершена еще к весне 1990 года, исследования по теме продолжались буквально все последующие годы. Собирались новые материалы и свидетельства, велась работа в архивах, двери которых смогли хотя бы приоткрыться только после августа 1991 года. Весь этот продолжительный дополнительный труд лишь подтвердил все прежние мои выводы и оценки. Поэтому я и не счел возможным вносить в свою прежнюю рукопись какие-либо принципиальные изменения.

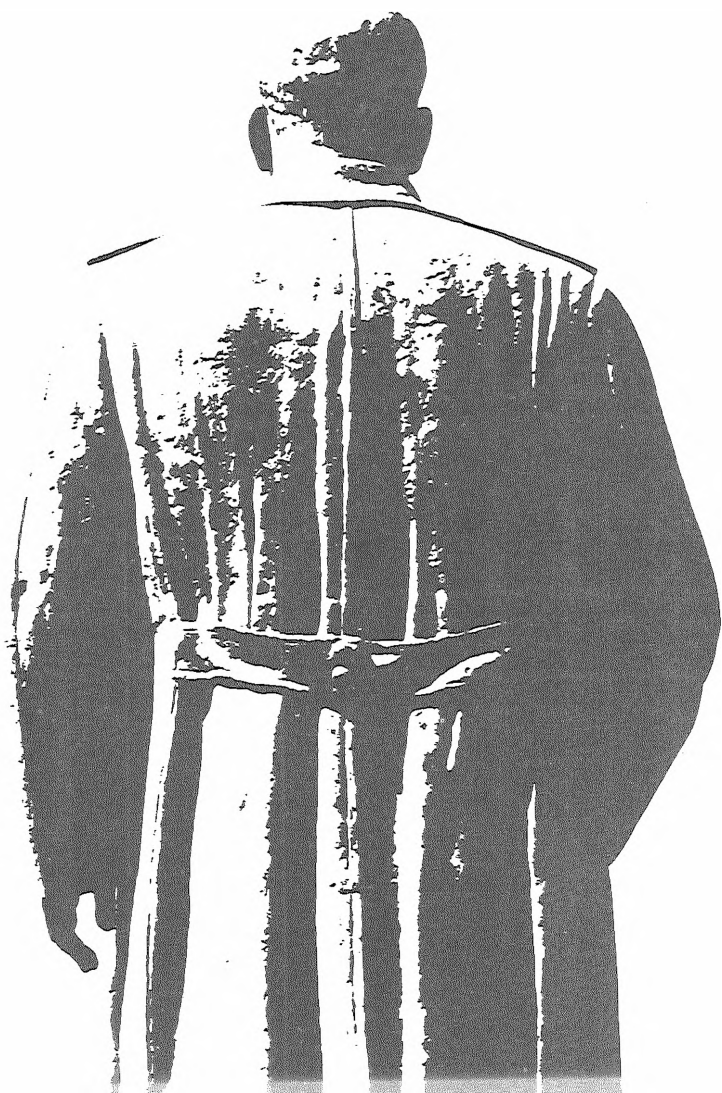
Добавлена лишь новая глава в раздел «Противостояние», куда включены документы из бывшего архива ЦК КПСС, прежде для меня абсолютно недоступного.

Рождению этой книги помогли многие. Но она скорее всего просто не состоялась бы, если бы не самая активная поддержка Елены Николаевны Гусевой – завархивом Госкино СССР.

Хотя издание этой книги и затянулось на шесть лет, она тем не менее все равно в какой-то степени «работала» все эти годы благодаря тому, что многие периодические издания протянули мне руки и сумели опубликовать значительные фрагменты рукописи. Поэтому хочу выразить свою благодарность и признательность редакциям журналов «Искусство кино», «Экран», газеты «Экран и сцена» и персонально моим первым редакторам и издателям – Ефиму Левину, Виктору Демину, Елене Стишовой, Наталье Басиной и Елене Уваровой, Евгении Тирда-товой и многим-многим другим.

Я должен также особенно низко поклониться Климу Лаврентьеву и Армену Медведеву, которые в самый тяжелый и безнадежный для книги момент, по сути дела, спасли ее, взяв всю ответственность за ее издание лично на себя. Спасибо!

ПРОТИВОСТОЯНИЕ: ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ



ЭСТЕТИКА ГОСКИНО. ТИПОЛОГИЯ ЗАПРЕТОВ

Год 1968-й для нашего кино по всем параметрам намечался совершенно особым. Все, что медленно вызревало, копило силы где-то в потаенных недрах кинопроцесса, разом проросло, обнаружило себя как-то удивительно дружно и повсеместно. Никогда больше – ни в прежние, ни в последующие годы – не запускалось в производство такое количество интересных, обещающих фильмов. Никогда больше на редакторских столах не лежало столько оригинальных и перспективных сценариев. И никогда больше студии страны не испытали такого дружного нашествия молодых талантов.

Напомним: очередная волна «шестидесятников» вышлеснулась еще в самом начале десятилетия из стен ВГИКа – А.Тарковский, В.Шукшин, О.Иоселиани, Л.Шепитко, А.Михалков-Кончаловский, Г.Шенгелая, А.Хамраев, Р.Вабалас, Э.Климов, А.Смирнов, Б. Мансуров, Э.Лотяну... К середине 60-х главной кузницей талантов оказались Высшие курсы, явно перехватившие инициативу у ВГИКа. Высшие сценарные курсы подряд выдают, пожалуй, два самых лучших в своей истории выпуска. Получают кинематографические дипломы И.Драч, Ю.Клепиков, А.Адамович, Ф.Горенштейн. Следом за ними идет еще одно представительное созвездие – Р.Габриадзе, А.Битов, Г.Матевосян, В. Маканин, Т.Пуллатов, Э.Ахвледиани, Г.Полонский, М. и Р.Ибрагимбековы... Параллельно из стен режиссерской мастерской выпускаются Г.Панфилов, А.Аскольдов, Т.Окесев, И.Рашеев, К.Ершов, К.Геворкян...

Самый пик активности этой мощно вздымавшейся волны пришелся именно на 68-й. И потому год этот мог получиться не просто суперурожайным, но и поистине «звездным», эталным для кино. Работы представителей «второй волны», особенно работы выпускников Высших сценарных курсов, не просто талантливо и энергично развивали уже наметившиеся ранее линии движения советского кино, но и несли в себе много принципиально нового. Они радикально расширяли диапазон поисков, заявляли иные образы и мотивы, намечали выход к абсолютно незатрагивавшимся ранее пластам проблематики. В нашем кино явно намечился и в самое короткое время мог уже осуществиться качественный перелом.

Он и произошел. Но только в обратную сторону. Год, обещавший стать для отечественной киномузы победным и триумфальным, стал годом погрома, годом самых крутых, самых кровавых расправ над ней. Это жестокое массовое побоище готовилось загодя, сразу же после низвержения инициатора оттепели Н.С.Хрущева. В 65-м буквально в какие-то несколько месяцев в кино заблокировали, свели на нет мощно вздымавшийся вал антикультовой темы. В 66-м торпедируются «Андрей Рублев», «Скверный анекдот», «Родник для жаждущих»; зависают «Тридцать три», «Похождения зубного врача»; подвергается травле «Июльский дождь»...

В 67-м наступает черед «Комиссара», «Асиного счастья»; подготавливается настоящий крестовый поход на крамольный «Ленфильм»... Но именно 68-й оказывается самым «кровавым». Приостановлены многие уже запущенные было в производство сценарии; пошли под нож самые многообещающие замыслы. Именно роковой 68-й снова закрепляет в повседневном обиходе подзабытое было слово «полка» как одно из самых ключевых понятий в терминологическом словаре кинематографистов тех лет.

Конечно, 68-й оказался переломным не только для кинематографа, но и для прочих сфер жизни страны. Этим невероятным по накалу, драматичнейшим и страшным годом – окончательно, досрочно – завершилась недолгая, прекрасная, странная, противоречивая эпоха шестидесятых. Массированное и беспощадное преследование «подписантов», судебный процесс над Галансковым, Гинзбургом и другими участниками формирующихся правозащитных движений, выход первого номера самиздатовской «Хроники текущих событий», публикация в том же «самиздате» «Размышлений о прогрессе, сосуществовании и интеллектуальной свободе» академика А.Д.Сахарова и, наконец, грохот советских танков на пражских улицах в злопещем августе – все это означало конец одной эпохи и наступление другой.

Каким бы жестоким и трагическим по своим последствиям ни был погром, учиненный режимом над нашим кинематографом, он не мог сразу остановить его движения по только-только наметившимся или уже сформировавшимся направлениям. Но энергия этого движения, ритм, скорость, сами формы развития оказались уже другими. Впрочем, откровенная, массированная, прекрасно организованная атака властей на все более освобождавшийся от пут кинематограф, попытка резко обуздать, направить в удобное русло живое, естественное движение киномысли – все это не прошло бесследно и для самих сил контроля и подавления. Мощное, впечатляющее, набирающее темп развитие нашего кино и последующие попытки обуздать, взять это движение под контроль выявили и явное «несовершенство» самой системы управления кинематографом, ее «слабые», «уязвимые» места.

Докладная записка «О современном состоянии советской кинематографии», подготовленная для высшего партийного руководства заведующим отделом культуры ЦК КПСС В.Шауро еще в августе 1967 года, скорбно перечисляет поистине бесчисленные прегрешения, заблуждения, ошибки, допущенные в отечественном кинематографе: «Во многих фильмах оказались утраченными традиции политического страстного, гражданского кинематографа... Настораживает и наметившаяся у отдельных кинематографистов тенденция к одностороннему показу жизни. В целом ряде картин, выпущенных в последние годы, утверждение нового в современной жизни и в характере советского человека изображается слабее, чем факты материальной и душевной неустроенности... Неоправданно большое место занимают разного рода бытовые неурядицы, теневые стороны жизни... Наблюдается тяготение к второстепенным темам,

незначительным, инертным героям... В некоторых фильмах военно-патриотической тематики слабо звучит героико-романтический пафос... Иногда проскальзывает ложное, граничащее с классовым примиренчеством, понимание человеческой солидарности... Без должной требовательности и ответственности осуществлялась за последнее время экранизация некоторых классических произведений... Особенно наглядным примером может служить поставленный режиссерами А.Аловым и В.Наумовым «Скверный анекдот» (по одноименному рассказу Ф.М. Достоевского). Эта картина по существу подводит к мысли об извечной порочности человеческой природы... Нарочитая усложненность, элементы субъективизма в освещении исторических фактов, неточность авторской концепции жизни проявились, в частности, в кинофильмах «Андрей Рублев», «Дневные звезды», возвращенных на студию «Мосфильм» для переработки...»¹.

Неизбежен вопрос: как же наши студии дошли до жизни такой? Кто допустил? Составитель сей доносительской записки имел все основания сделать вывод, что очень уж некоторые из режиссеров распоясались и никакого сладу с ними не стало. Но он, многомудрый и знающий истинные пружины советского бытия, зрит в самый корень: «Серьезные недостатки в развитии киноискусства являются в значительной мере следствием просчетов и упущений в системе государственного руководства кинематографией»... «Комитет по кинематографии не сумел должным образом использовать предоставленные ему широкие права и возможности. Комитет не оказывает необходимого влияния на тематику и идейно-художественную направленность выпускаемых фильмов»... «Комитет не сумел организовать»... «Комитет не занимает активной позиции»... «Серьезные недостатки имеются в...».

Неумолимая логика этой казенной поэмы вплотную подводи́ла к неизбежному вопросу: что делать? Рецепт, впрочем, был известен еще со сталинских времен. К нему и подводил документ: «укрепить руководство», «усовершенствовать систему управления кинематографом», «поднять идейно-тематическое планирование и руководство на новый уровень»...

Начиная с переломного 68-го года эта замечательная программа по усовершенствованию административной машины, управляющей кинопроцессом, стала приводиться и действие. По давно сложившейся аппаратной традиции начали с перетряски кадров. Во всех звеньях управленческой структуры – от худсоветов объединений и студий до отдела культуры ЦК КПСС – произведено было «обновление» и «укрепление» руководящего состава. Поскольку, как явствовало из той же докладной записки, «в некоторых выступлениях по вопросам кино не критически оценивались произведения незрелые, отступающие от идейно-эстетических принципов советского кинематографа», пост главного редактора журнала «Искусство кино» был доверен Е. Суркову – испытанному и опытнейшему бойцу главных идеологических кинобаталий 1965–1968 годов.

Одновременно с процессом кадровых перестановок начали разрабатываться планы структурно-организационной «перестройки»* и самой системы управления, увенчавшиеся в 1972 году знаменитым постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Меры намечались крутые. Изменялся статус руководящего органа – Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР превратился в Государственный комитет Совета Министров СССР по кинематографии. Частично изменялась внутренняя структура комитета и его отдельных подразделений. И самая главная перемена – смена обладателей председательского кресла. А.В.Романов уступил свой пост заведующему сектором кино и замзаву отдела культуры ЦК КПСС Ф.Т.Ермашу. Главный редактор Главной сценарной редакционной коллегии И.Кокорева передала эстафету Д.К.Орлову. Вскоре оставил свой пост заместитель председателя Комитета и легендарный В.Е.Баскаков. В радикально преобразованном, обновленном учреждении работа закипела с новой силой...

Как она велась? В чем заключался ее смысл? Каковы последствия? В поисках ответов на эти далеко не праздные вопросы автору раздела пришлось изрядно потрудиться в темных, утрюмых подвалах, куда в основном и загнаны сегодня наши основные кинематографические архивы.

Забегая вперед, сразу же и скажу: о многом, очень многом мы, вероятно, никогда и не узнаем! Некоторые очень важные документы, имевшие в свое время, как говорится, место и хождение, предусмотрительно не были сданы на хранение. Другие таинственно испарились уже из архивных папок. Значительная часть важнейших документов и материалов осела в архивных хранилищах, остающихся сегодня абсолютно неприступными (это массив документов, раскрывающих деловые отношения Госкино с Главпуром, КГБ и другими серьезными организациями). К тому же иные (самые печальные) дела вершились так умело, что сегодня не сыщешь концов – по крайней мере, «бумажных» следов как бы и не осталось. К слову сказать, почему-то не обнаруживают прямых документальных свидетельств и «огромные заслуги» партии в лице ее аппаратчиков – прежде всего из соответствующих отделов ЦК КПСС – в деле руководства советским искусством, «неустанной заботы» о «высокой идейности», «невиданном расцвете», «неуклонном подъеме» и т.д. Неужто брежневский ЦК управлял культурой только силой «духовного убеждения»? Неужто в насквозь бюрократизированном обществе была хоть одна сфера, где обходились без циркуляров – сверху вниз и отчетов – снизу вверх? Вряд ли. Скорее всего, все следы «мудрого руководства» просто хорошо упрятаны в надежном месте.

Думается, именно представление о том, что «концов не осталось», в какой-то мере и могло побудить иных киножонглеров времен застоя выступить с патетическими заявлениями и интервью, в которых они, не

* В использовании этого слова в данном контексте нет никакой авторской иронии – перед нами вполне официальный термин, украшавший многие документы тех незабываемых лет.

жаля самых ярких красок, изображают теперь себя благородными рыцарями кинодела, у которых на уме была «только работа», только забота о «неуклонном росте» и очередном «несвиданном расцвете» родного киноискусства*.

Однако кое-какие «концы» все же остались. Еще не отшибло память у людей, которых этой «неусыпной заботой» мордовали. Да и из документов, заверенных личными подписями и ведомственными печатями, тоже кое-что уцелело. Огромная, масштабная, поистине титаническая работа, о которой так искренне и вдохновенно поведал в своих воспоминаниях Б.Павленок, действительно велась. О ее впечатляющем размахе и невероятной интенсивности вполне можно судить даже по тому очень неполному объему приказов, редакторских заключений, протоколов и стенограмм обсуждений, что переполнили подвалы архивных хранилищ. Какие цели преследовала деятельность ведомства? Во имя чего трагилась неумная энергия?

«ИЗЪЯТЬ», «УСИЛИТЬ», «УТОЧНИТЬ»...

Вот для начала несколько образчиков этого героического труда. Я даю их пока что без комментариев. Они тут, думается, просто излишни.

«18 августа 1967 г.

Генеральному директору
киностудии «Мосфильм»
тов. Сурину В.Н.

Фильм «История Аси Клячиной» режиссера А.Михалкова-Кончаловского может быть выпущен на экраны страны лишь в том случае, если из него будут исключены ряд натуралистических, эстетически неприемлемых и оскорбляющих достоинство тружеников советской современной деревни деталей, а также затягивающие развитие действия этого слишком длинного фильма и в то же время не привносящие важных смысловых в него элементов эпизоды.

В сценах «праздник на току», «обед на полевом стане», «веселье перед отъездом с полевого стана с цыганами» следует произвести сокращения кадров, демонстрирующих особенно выпукло грязных, неряшливых людей. Заключение титры, по той же причине, положить на другой материал.

* См.: Павленок Б. Только работа... – «Искусство кино», 1988, № 8, с. 74; см. также: Сурков Е. Боль, которая все еще во мне. – «Советский экран», 1988, № 13, с. 10–11. После появления в «Советской культуре» 24 января 1989 г. гневной отповеди Д.Орлова критику Л.Череватенко можно было ждать очередных пламенных признаний и других столоначальников в их исключительной самоотверженности и непорочности. Они и появились. На страницах той же «Советской культуры» Ф.Т.Ермаш трогательно поведал, как он нежно любил и отважно защищал хрупкий талант А.Тарковского («Он был художник». – «Советская культура», 9.X–89 г., 12.X–89 г.).

Но, главное, советуем вынуть из фильма целиком рассказ старика в столовой и его похороны; сократить сцену попытки изнасиловать беременную Асю Чиркуновым в клуне за счет второй ее части; сократить сцену родов также за счет второй ее части (Ася рождает под откосом в песке). Далее надо значительно сократить сцену мельтешения старух вокруг Аси после ее возвращения домой от Степана, молитву «богородице», причитания.

Следует также исключить кадр, когда Чиркунов без всякой необходимости спрашивает мальчика, знает ли он, кто такой Сталин; снять или замснить бравурную музыку из транзистора за обедом перед народной песней, а саму песню в большей мере положить на панораму вместо мрачных лиц.

Следует также подумать о финальной сцене. Вероятно, наиболее целесообразно финал построить так, чтобы Ася, после того, как радостно целует Степана и друзей-колхозников, — убегает в поле и плачет...

Просим Вас в случае Вашего согласия на вышеизложенные рекомендации принять необходимые меры к исправлению фильма.

Заместитель Председателя

Комитета

В.Баскаков

Заместитель главного редактора

Сценарно-редакционной коллегии

В.Сытин»²

Обратим внимание на деликатный тон изложения предлагаемых поправок. «Следует подумать...», «вероятно»... «просим в случае Вашего согласия». Как-никак на пороге еще только 67-й. Но пройдет всего несколько лет, и стиль начальственных предписаний и редакторских «советов» резко переменится. Вот как, например, министерские ценители прекрасного поучали несмышленного Андрея Тарковского:

«Посмотрев фильм режиссера А.Тарковского «Зеркало» («Белый, белый день»), Госкино СССР считает необходимым высказать следующие соображения:

Сложная форма образной конструкции произведения, многоступенчатая конструкция сюжетных связей требует прежде всего логического прояснения авторской мысли и действия фильма в целом. С нашей точки зрения, для более четкого выявления смысла картины нужно обратить особое внимание на реконструкцию и исправление ряда сцен и эпизодов.

1. Вступительный эпизод с логопедом следует изъять.

2. Требуется доработки эпизод с военруком. Неуважительное отношение ребят к солдату, излишнее педалирование его дефектов можно убрать как за счет монтажных сокращений, так и путем перетонировки.

3. Желательно провести работу в эпизоде «Испания» с тем, чтобы ослабить слишком грустную тональность эпизода и больше подчеркнуть радость встречи испанских детей с советской страной. Появление хроникальных кадров с аэростатами не мотивировано, поэтому они не нужны.

4. В сцене с чтением письма Пушкина следует более продуманно выбрать отрывки из текста письма, сократив его объем, а также снять мистическое продолжение эпизода.

5. В сцене в типографии желательно избежать ненужного нагнетания атмосферы с помощью недомолвок и намеков в репликах о характере издания. Желательно сократить слишком длинные многократные проходы в этой сцене.

6. Особо тщательной и продуманной реконструкции требует монтаж военной хроники. События Отечественной войны не следует смешивать и ставить рядом с событиями во Вьетнаме. Планы парада на площади в Пекине органически не сочетаются по мысли с остальным хроникальным материалом (...)

7. Разговор с Натальей носит библейский характер. Нужно его перетонировать, придав ему реальный тон и сюжетную мотивировку.

8. Метафора с женщиной, висящей в воздухе, неубедительна, и от нее следует отказаться.

9. Закадровый текст, который ведется от первого лица, слишком пессимистичен. Создается неверное впечатление, что художник, от лица которого ведется повествование, зря прожил жизнь, так и не сумев сказать своего слова в искусстве. Это впечатление необходимо снять путем введения в текст нескольких новых реплик.

10. Весь фильм необходимо освободить от мистики.

Заместитель главного редактора
Главной сценарной редакционной
коллегии

Э.П.Барабаш³

В том же директивном тоне шеф комитетской редакции Даль Орлов, с многогранным творчеством которого мы еще познакомимся, наставляет автора «Калины красной» Василия Шукшина:

«1. Внести исправления в текст рассказа матери героя, оставив в нем только разговор о судьбах сыновей.

2. Полностью изъять сцену «разврата».

3. Изъять из сцены домашнего застолья исполнение одним из гостей песни «Это многих славный путь...»

4. Снять отдельные эпизоды и планы, заостряющие предметный мир фильма; обнимающаяся пара в «малине», поломанные доски карусели, женщина у телеги с собакой, толстая женщина в сцене в чайной, весь эпизод около бильярда, заключительный план матери Егора в окне (...)»⁴.

Было чему комитетским знатокам поучить и такого несмышленьиша, как Отар Иоселиани:

«Возвращаясь к нашему просмотру и обсуждению материала фильма «Лето в деревне» (режиссера О.Иоселиани), считаю необходимым обратить ваше внимание на то, чтобы в оставшееся для работы над фильмом время были претворены в жизнь наши рекомендации, касающиеся концепционного решения картины.

Не вдаваясь в частности и конкретные замечания, которые достаточно подробно были оговорены в присутствии режиссера, думаю, что в дальнейшей работе над фильмом авторам прежде всего следует обратить внимание на:

1. Создание позитивной атмосферы современной колхозной деревни, ее труда. Важно, чтобы зритель почувствовал, что за пределами замкнутого домашнего мирка с его повседневными заботами, в котором существуют родители юной героини, идет другая жизнь, с совсем иными мерилami и ценностями. Когда в конце фильма девушка идет работать в колхоз, в этом должен быть виден поступок человека, выбравшего активную позицию жизни не только для себя и своего личного благополучия.

2. Как мы отметили на обсуждении, пока не ясна функция музыкантов, их позиция. Здесь тоже важно найти верное решение.

Прошу вас осуществить контроль над претворением в жизнь этих и других высказанных на обсуждении рекомендаций и предоставить нам возможность ознакомиться с доснятым материалом фильма после возвращения режиссера из экспедиции.

Главный редактор тематической
группы Главной сценарной
редакционной коллегии

М.Г.Марчукова⁵

Как можно догадаться по последнему абзацу, эстетические экзерсисы комитетской редакции отнюдь не являлись только благопожеланиями.

Порядок в тереме в Малом Гнездниковском был заведен строгий и неукоснительный. Студия, получив перечень «рекомендуемых» исправлений по запускаемому сценарию или уже снятому фильму, обязана была не только осуществить их, но и отчитаться соответствующим циркуляром о проделанной работе по «улучшению» по всем предъявленным замечаниям. И если в Грузию было отправлено витиевато вежливое наставление о том, как надлежит повести себя Отару Иоселиани в завершающей стадии работы над фильмом «Пастораль», то на эту весточку из Москвы должен был последовать соответствующий циркуляр из Тбилиси:

«Заключение по полнометражному художественному
фильму «Пастораль»

Редакторат Госкомитета Грузинской ССР, просмотрев окончательную редакцию законченного производством полнометражного художественного фильма «Пастораль», отмечает, что после просмотра и обсуждения в Госкино СССР, над фильмом проделана следующая работа:

1. Более внимательно отредактированы эпизоды, отображающие будни колхозников, общественную значимость их труда. В этой редакции каждое утро по зову бригадира колхозники выходят на работу (грузовик развозит их по полям). Трудятся в свободное от учебы время юноши и девушки, колхозное производство оснащено техникой, которую мы видим в деле.

2. Сокращены сцены обработки колхозниками приусадебных участков.
3. Сглажены акценты соседских междоусобиц: число сцен перебранки с участка на участок сокращено наполовину, сокращены также эпизоды скандала соседей, глушения рыбы, застолья, продолжительного дождя, создавшего ощущение уныния.

4. Во избежание некоторой двусмысленности изменена трактовка сцен взаимоотношений крестьянской девушки Эдуки и виолончелиста Нико. В новой редакции лирическая эта линия звучит чисто и вдохновенно.

Изъятие длиннот (всего из картины изъято 265 метров), упорядочение концепционных неточностей сделали фильм ритмически стройнее, облегчили его восприятие.

Госкино Грузинской ССР представляет кинофильм «Пастораль» для выпуска на союзный экран.

Главный редактор
Госкино Грузинской ССР

А. Чичинадзе⁶

Честно говоря, зная характер Отара Иоселиани, трудно поверить в серьезность ответного рапорта товарищам из центра. Скорее всего, тут намеренная игра в поддавки, напускное смирение, попытка успокоить растревоженную душу московского начальства, уверить, что лучезарные представления о современной колхозной действительности и высокой нравственности тружеников села и представителей передовой советской интеллигенции ни в коем случае и ни в одной детали не будут поколеблены.

Впрочем, не всегда эти изображаемые «обереги» соцреализма и демонстрируемое для видимости повиновение постулатам Госкино спасали дело. «Крамольные» картины все равно принимались со скрипом, награждались для проформы какой-нибудь третьей категорией и убирались куда-нибудь подальше от зрительских глаз. В лучшем случае дозволялся выход на республиканский экран. В подавляющем же большинстве случаев карающая ведомственная гильотина вообще не знала пощады. И многостраничные отчеты студий о поправках, внесенных по настоянию столпов Госкино, подчас буквально сочились кровью.

«27 мая 1967 г.

Заключение сценарной редакционной коллегии
Одесской киностудии по исправленному варианту
фильма «Короткие встречи»

В свое время, в связи с заключениями Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, в литературный сценарий «Короткие встречи» были внесены следующие поправки:

1) Из сценария были убраны сцены, указывающие на физическую близость Максима и Нади, а именно: поцелуй у костра, сцена Максима и Нади,

лежащих на пиджаке; разговор на тему «что же мы теперь с тобой, Надюша, делать будем?»

Из режиссерского сценария исключили сцену ночного посещения Нади Степаном; из монтажа фильма убрали сцену прощания Максима с Надей, в которой он спрашивал: «Ты не жалеешь?» Убрать вообще мотив влюбленности Нади в Максима было невозможно, так как в противном случае фильм, поднимающий моральную проблему, перестал бы существовать.

2) В соответствии с заключением Комитета по кинематографии СССР от 14 апреля 1966 г., в литературном сценарии были переписаны разговоры Нади и Лидии Сергеевны о колхозах и колхозниках, телефонные разговоры Валентины Ивановны со Степаном Степановичем.

Кроме того, по заключениям студии из литературного сценария был убран разговор о периоде культа.

В режиссерском сценарии вся линия, касающаяся колхозов, была сильно сокращена.

В настоящем варианте фильма изъяты: сцена, в которой Лидия Сергеевна говорит о своей ненависти к колхозникам; слова Нади о том, что из колхоза люди бегут. Кроме того, перетонированы речь Валентины Ивановны и ее телефонный разговор со Степаном Степановичем.

3) В соответствии с заключением Комитета по кинематографии СССР от 28.IX-66 г. из режиссерского сценария были изъяты: вся линия Веры с ее рассуждениями о жизни; эпизод разговора о смерти Тихомирова; до минимума был сокращен эпизод в парикмахерской.

Из режиссерского сценария был изъят большой эпизод празднования дня рождения героини «в лучшей забегаловке города».

Кроме того, по требованию студии из первого варианта фильма были изъяты сцены: мытье полов в чайной, разговор с глухой Алевтиной, однорукий почтальон у источника.

В настоящем варианте фильма убраны реплики Любы о ее «женитьбе на генерале», перетонирован конец разговора в парикмахерской, в частности, реплика о «любовнике», перетонированы куски разговора о смерти Тихомирова, сокращена и перетонирована сцена в кафе со стариком, потерявшим на войне двух детей, и перетонирована сказанная по этому поводу реплика Валентины Ивановны (...)

Директор Одесской киностудии
художественных фильмов

Г.Збандут⁷

Представленные здесь документы, увы, не являются какими-то особыми, исключительными, нехарактерными. Так пытались учить, наставлять, направлять не только Андрея Тарковского, Василия Шукшина, Отара Иоселиани, Киру Муратову, так ломали, крушили, переиначивали в угодном режиме духе весь кинематограф.

Самое горькое, самое печальное «открытие», вынесенное из архивных подвалов, – страшные масштабы всего изувеченного или вовсе погубленного.

Конечно, об изуродованных поправками фильмах, о некоторых напрочь отвергнутых замыслах и сценариях мы в свое время слышали. Но о подлинных масштабах карательных «работ» могли знать только сами непосредственные их исполнители и их предводители. Вот почему просто немеешь над поэтическими строками Б.Павленка в его уже упоминавшемся сочинении: «Сейчас уже развеян миф о якобы имевшихся в редакторских столах залежах талантливых сценариев... Должен со всей ответственностью сказать: по-настоящему профессиональных среди них было не так уж много, а талантливых и того меньше. Надо ли винить работников редакции, что они не все благословляли? Поток серости захлестывал. Отбраковывали совершенно беспомощное в творческом отношении...»*.

Что экран наш «поток серости захлестывал» – святая правда. Что «отбраковывали совершенно беспомощное и творческом отношении» – наглая ложь. Серые, унифицированные киноизделия проходили сквозь контрольно-охранительные редуты Госкино абсолютно беспрепятственно. Замыслы же, сценарии, фильмы, обнаружившие биение живой, нестандартной творческой мысли, встречали отчаянное неприятие титулованной редакции. Давление, нападки, преследование в таких случаях оказывались тем более жестокими, чем талантливей, ярче, незауряднее был художник.

Обычно строгие комитетские циркуляры с указаниями «изъять», «усилить», «изменить» выглядели диким и хаотичным нагромождением каких-то совершенно случайных, никак не связанных между собой требований. Это – обманчивое впечатление. Во всем этом абсурде была своя железная система и неумолимая логика. Мучительная судьба, а чаще всего неминуемая гибель замыслов, сценариев, фильмов, обнаруживавших биение живой, нестандартной мысли, предопределены тем, что они просто-напросто не вписывались в систему представлений чиновников Госкино и многих-многих других высокопоставленных надсмотрщиков за культурой о том, каким должно быть искусство.

Что же за представления?

«ВОСПЕТЬ ВЕЛИЧИЕ НАШЕЙ ЖИЗНИ»

Святые слова о «правде жизни» красовались на знаменах казенного искусства еще со сталинских времен. Их без устали повторяли и служители Госкино брежневской эпохи. Да и в самом ключевом понятии этого искусства – «социалистический реализм» – главным опорным словом являлось слово «реализм». Беда, однако, в том, что никакого реализма тут на самом-то деле не было и на копейку. Под «правдой жизни» («большой

* Павленок Б. Только работа, с. 66.

правдой жизни») обычно понималось не то, что есть, а то, что якобы должно быть в соответствии с идеологической концепцией казарменного социализма. Захлебываясь кровью, теряя лучших своих сынов, обессиленная от безумных проектов великая страна катилась в пропасть. Но, повинаясь каноническому пониманию принципа партийности, искусство должно было описывать не эту драматическую картину, а рассказывать светлые сказки в полном соответствии сначала с «Кратким курсом истории ВКП(б)», а затем – с подновленной утопией, обещающей уже людям моего поколения дожить до благословенных времен коммунистического рая. Вот почему задача номер 1 всех чиновников от культуры заключалась в том, чтобы подвинуть мастеров кино на вдохновенное прославление установившегося в стране режима, его немыслимых побед и величественных свершений. «Главной темой нашего искусства, – строго определял министр А.В. Романов, – является тема строительства коммунизма, формирование коммунистических общественных отношений, коммунистического воззрения, коммунистической нравственности советского человека. Об этой главной теме (...) редакторы ни на минуту не могут забывать»⁸.

Они и не забывали. Но сладить с такой ответственной задачей было делом не простым. Не за всем удавалось проследить. И министру при утверждении очередных перспективных планов приходилось каждый раз мобилизовывать активность своей гвардии, призывать к бдительности и ответственности, стыдить и укорять: «Сценарно-редакционные коллегии, главные редакторы и редакторы еще не стали организаторами планирования фильмопроизводства, которые бы исходили из тех актуальных задач и потребностей, которые предъявляются к киноискусству жизнью. Меня поражает одно обстоятельство: в плане совершенно не отражен XXIV съезд партии, словно бы его не было и ничего не решалось. Грандиозный план преобразования страны содержится в решениях XXIV съезда, а в нашем плане что? Намека даже нет, даже косвенным образом это не отражено! В течение пятилетки в стране вырастут новые города, появятся тысячи новых производств, изменится облик человеческих поселений. И вот это новое не находит отражения в нашем перспективном плане. Видимо, материалы XXIV съезда партии не стали настольной книгой наших редакционных коллегий и редакторов. А ведь в этих материалах отражена наша жизнь, то, чем мы живем, то, что мы славим».

Сказано с подкупающей откровенностью – изучать, исследовать, воспевать надо не саму жизнь, а документы очередного партийного съезда. Вот в них-то и запечатлена настоящая жизнь!

Кульг грядущего светлого дня, благословенного коммунистического рая предопределял отношение ко всему остальному. Вся история страны до исторического залпа «Авроры» служила в основном мишенью для оплевывания и выписывания примеров, подводящих к мысли о неизбежности и спасительности большевистской революции. К советской же истории отношение уже круто менялось, как-никак ею открывалась самая светлая эра в истории всего человечества. Ну, а уж наша родная современность, в которой полагалось зорко высматривать и угадывать

отдельные «зримые» черты светлого будущего, понятное дело, была особенно горячо любима и нежно чтима командующими от искусства. Председатель Комитета А. Романов так прямо и толковывал своим подшефным: «Экранизацией классики мы ноготка не прибавим к революционной славе нашей кинематографии. Не экранизацией классики определяется мировое положение нашего кинематографа, а воплощением советской темы, открытием нового мира, новым художественным видением жизни, которая разворачивается вокруг.

Конечно, будут фильмы и об Андрее Рублеве, и о паре Давиде, но не этим мы живем сейчас, не это для нас главное...»

Оглотелый культ «советского образа жизни», кроме всего прочего, обеспечивался обожествлением целого ряда других опорных понятий, среди каковых на первом месте значились «великий советский народ» и «простой советский человек». В реальной жизни тоталитарный режим, превзойдя все известные в мировой истории рекорды бесчеловечности, беспощадно давил своих граждан, уничтожая их миллионами, превращая в безликих рабов, лишенных воли и разума, исторической памяти и национального самосознания. На экране же распинаемому народу надо было рассказывать чудесные сказки о том, какой же он на самом-то деле великий и могучий, свободный и благородный.

Но важно было не только сладкозвучно и громогласно воспеть «величие советского народа», его «грандиозные деяния» и «непревзойденные достижения». Надо было еще и проследить за тем, чтобы как-нибудь ненароком не принизить на экране его ни с чем не сравнимое достоинство, не заслонить потрясающие масштабы исторических свершений какой-нибудь мелкой правденкой, жалкими и не раскрывающими «сущность эпохи» бытовыми деталями. А опасность такая реально существовала – несмотря на самые серьезные профилактические меры, среди авторов все же находились такие упрямы, которые никак не хотели утомониться и упорно изыскивали возможность хоть намеком, хоть скромненьким штришком показать на экране, что есть наш родимый «хомо советикус» и сформированный им «образ жизни» на самом деле.

«Просматривая фильмы этого года, – скорбел один из ведущих деятелей ГСРК В. Сыпин, – очень часто приходится удивляться и сокрушаться по поводу того, что в этих фильмах советские люди показываются в непрезентабельном и некрасивом виде. Например, в картине «Месяц август» все люди, которых мы видим на экране, выглядят удивительно прижизненными физически. И антураж неприглядный»⁹.

Разумеется, у советского человека на экране должна быть не только образцовая стать и благообразная внешность – безупречным должен быть и его моральный облик. Глеба Панфилова, работавшего над фильмом «Начало», настоятельно поучали, как справиться с этой задачей.

«(...) Прежде всего это касается показа на экране духовного мира друзей Паши из города Реченска, который выглядит местами ограниченным и заниженным, в определенной мере деформирующим образ современного молодого человека. Следует ввести в ткань фильма реплики или

маленькие диалоги, которые смогли бы точнее сообщить зрителю о круге интересов и интеллектуальном облике указанных персонажей. Кроме того, целесообразно было бы освободить от показного оттенка вульгарности отдельные бытовые сцены, в частности, эпизодов на танцплощадке.

Рекомендуем студии также исключить из фильма мотив, связанный с новой женитьбой Аркадия, как морально компрометирующий его» (Из заключения В.Сыгина)¹⁰.

Маниакальное желание видеть на экране образцовые манекены испепеляло не только лично В.Сыгина. То была коллективная, корпоративная интимная мечта. Проходили годы, в Комитете менялись начальники, но каждый из сменщиков оказывался глашатаем все тех же бессмертных идеалов и установлений. Скажем, очередной шеф ГСРК А.Богомолов, пришедший в стены Госкино на исходе 70-х, словно по трафарету выводит все те же золотые слова об «образцовости», заветные предпешественниками. «В характере Михаила, – сетует он по поводу главного героя фильма Киры Муратовой «Познавая белый свет», – прорисован некий трагизм, не мотивированный биографией. Внешне герой подчеркнуто неопрятен, убог. Люба выглядит излишне вульгарной, издерганной женщиной, что лишает ее обаяния. Этим главным героям явно недостает нравственного здоровья. Основные герои... примитивны, однообразны»¹¹.

Помимо величественно-собирательного понятия «советский народ» в теоретико-методологической оснастке высшего эшелона редакции была разработана разветвленная система более локальных предписаний – как именно следует изображать на экране доблестную Советскую Армию, героическую милицию, трудовое колхозное крестьянство и т.д. На все имелось свое лекало, незыблемый канон, и горе было тем, что норовили выйти за колючую проволоку запретов. А выходили!

У нас, к примеру, самая «замечательная» в мировом масштабе молодежь. А что мы видим на экране? «...Легкомысленные связи, аморальные поступки стали неслучайным элементом сюжета многих наших фильмов на современные темы, – горько сетовал министр А.Романов в далеком 66-м году. – Драка, мордобой чуть ли не в каждом фильме о молодежи.. Я думаю, например, что никто так не поработал для создания мифа о разочарованной коммунизмом, ограниченной, поправшей идеалы отцов советской молодежи, как наш кинематограф» (Из выступления на Всесоюзном совещании 1966 г.)¹². Высокая оценка!

Впрочем, в благообразных тонах следовало изображать из экране не только самые дорогие и близкие системе социальные силы и сообщества, но даже и «пасынков» режима. Мы знаем, каковым было в реальной истории отечества отношение власти к подлинной интеллигенции. Но на экране отношение это было радикально иным. На экране представители этой подозрительной социальной прослойки, болтающейся где-то между рабочим классом, трудовым крестьянством и остатками недобитой буржуазии, должны были выглядеть в полном ажуре. Марлену Хуциеву, автору «Июльского дождя», напоминали: «Коллегия рекомендует отчетливо выявить в сценарии то, что персонажи будущего фильма ни в коей

мере не должны олицетворять собою советскую научную интеллигенцию вообще, что они — лишь какая-то часть ее. Причем и в этой части интеллигенции, по правде жизни, должны быть и другие, отличающиеся положительными качествами личного и общественного поведения персонажи». (Из заключения В.Сыгина на литературный сценарий)¹³.

Тем более бдительно охранялись сложившиеся иконописные подходы к изображению тех сил и социальных институтов, на которых зиждилась система. Переозвучить реплику «А у нас каникулы» (в ответ на недоуменный вопрос «Куда смотрит комсомол?») с тем, чтобы она не «роняла роль комсомольской работы в школе», — указывали авторам «Чучела»¹⁴. Боже упаси, например, допустить какие-либо «снижающие детали», критические краски в образах «человека труда», «человека из народа», народа вообще. Даже если таковые относились ко временам досоветским, любое посягательство на образы «тегемона» или «труженика земли» пресекалось решительно и незамедлительно. Даже сказочных героев типа Иванушки-дурака комитетские «народолюбцы» рьяно стремились засахарить и залакировать, втиснуть в стальную клетку штампованных идеологических представлений.

Например, в «Небывальщине» Сергея Овчарова в тройку ведущих героев фильма входил увальень Незнаком — этаким наивный дурачок и недотепа, который к концу сказочной истории все же набирался ума-разума и становился вполне справным, процветающим мужиком, солидным отцом большого семейства. Но то в конце — пока дождешься! И из стен комитета полетело молодому режиссеру строжайшее указание: «Для привлечения симпатий зрителей герой должен быть более действенным, следует избавиться от опущения пассивности, присущей персонажам из народа»¹⁵.

Но, конечно, самые вдохновенные, самые «чистые краски» на экране предназначались образам представителей партии. То была святыня из святынь. В насаждении культа партии кинематографу отводилась совершенно особая задача. Вдохновенные лозунги типа «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи», украшавшие главные площади всех городов, стены заводов, коровников и дворцов культуры, необходимо было подкрепить зримыми, глубокими и вдохновенными образами парторгов всех рангов. Вслед за газетными здравицами, обильным потоком повестей и романов, спектаклей и симфоний кино обязано был вбить в сознание народа раз и навсегда, что только благодаря мудрому руководству КПСС он стал истинным хозяином страны, построил сказочную жизнь и, естественно, только ведомый тем же светочем сможет достичь еще «большого». Причем чем явственнее приоткрывалась истинная роль партии в трагической, кровавой истории страны, тем все более зычными становились призывы к прославлению КПСС, тем более грубыми и беззастенчивыми становились лесть и подобоострастие в ее адрес с экрана. Потребность в глянце была столь велика, что в изображении и трактовке данного объекта заведомо исключались не только малейшие проблески реалистического видения, но и любые, даже самые микроскопические отклонения от жесткого стандарта. Партийные функционеры непременно должны были по-

являться на экране только в виде ангелоподобных существ с сиянием над головой... А ежели, упаси бог, этого не было, а допускались хоть малейшие намеки на какие-либо самые невинные реалистические детали в образе представителя партийного клана, молниеносное пресечение и строгое наставление не заставляли себя ждать. «Необходимо сообщить большую значительность секретарю парткома с тем, чтобы он выглядел человеком более информированным в делах треста», – отписывала Э.Барабаш авторам «Премии»¹⁶. В материале «Сибириады» проскользнул легкий намек на то, что есть на самом деле пресловутый «демократический централизм» – в исполнении высших партийных чинов. Тут же режиссер получил строгое уведомление: «требует редактирования сцена приезда секретаря обкома в деревню, а также все московские сцены (...) Эпизод разговора в Кремле с секретарем ЦК должен быть переснят в духе обсуждения»¹⁷.

После крупнейших «проколов» в изображении представителей партии, допущенных некогда в «Комиссаре» и «Начале неведомого века», теперь перепуганные насмерть редакторы стараются обезопасить себя и заранее избавиться от любых мало-мальски подозрительных деталей: «Вызывает раздражение дискуссия в сцене райкома о количестве гробов», – сигнализирует авторам «Вдов» главный редактор ГСРК Д.Орлов¹⁸. Тонкий вкус не подводит того же Орлова и в случае с «Сибириадой»: «Просим проверить необходимость решения таких сцен, не очень точно сделанных по вкусу: секретарь обкома, несущий в сопровождении цыгана ящик шампанского»¹⁹.

«В контексте поверхностного разговора персонажей фильма об искусстве (...) просим убрать реплики о Ленине и Маяковском», – настаивал А.Богомолов («Из жизни отдыхающих»)²⁰.

А собственно, почему? Что тут такого? Но тонкое чутье борцов с ересью на экране не подводило: тут явно ирония, язва какая-то. Да и «Проблемы стихотворного языка» Тынянова они, похоже, тоже почитывали и запомнили про «снижение контекстом»...

«ВЫПЬЕМ И СНОВА НАЛЬЕМ»

Как ни увещевали надзиратели за музами слагать пламенные кинооды во славу господствующего режима, как ни умасливали драматургов и режиссеров госзаказами, начальственным благорасположением и щедрыми наградами, все-таки среди кинематографистов не так-то уж много находилось охотников на такую, увы, уже не популярную работу. Основное течение кинематографического потока упорно норовило повернуть в сторону от уготованного ему соцреалистического русла. Отсюда – постоянное противоборство и конфликты. Отсюда – превращение редакторских служб в сторожевые вышки.

«Во многих советских фильмах неоправданно омрачается советская действительность, – сигнализирует в 1966 г., накануне приближающегося массового погрома, заместитель главного редактора ГСРК В.Сыгин. – Это

омрачение советской действительности иногда и даже зачастую присутствует во многих фильмах, причем иногда неплохо сделанных»²¹.

Несмотря на все «своевременно принятые меры» (сколько фильмов было отправлено на полку, сколько перекалечено), зловредное пристрастие кинематографистов к «омрачению» светлого советского образа жизни не проходит. И в 1971-м уже сам министр А. Романов опять вынужден признать: «В некоторых произведениях киноискусства на современную тему присутствуют элементы очернительства. Очень часто это возникает из совершенно необъяснимого, чрезмерного увлечения всякого рода мелочами, бытовыми вещами, бытовыми явлениями, пригодными для киносауны, «Фитиля», но никак не пригодных для широких обобщений, в особенности в больших художественных лентах. Иногда увлечение показом такого рода мелочей перечеркивает нам художественную картину»²².

Еще более раннее признание из тех же уст:

«Фильмы об истории страны и фильмы, поставленные на современном материале, у нас нередко несут в себе такие фальшивые частности, которые дают искаженное представление о нашем советском образе жизни, о нашей морали и нашей идеологии.

(...) Я имею в виду, что у нас во многих фильмах на советскую тему водка на экране льется рекой. Пьянство живописуется как чуть ли не отличительная черта русского национального характера. Никто не возражает, понятно, против того, чтобы на экране люди пили, если за этим стоит характеристика героя, характеристика обстановки или, извините, какая-то мысль. Потому что даже выпивка должна быть тем ружьем, которое стреляет. Но вот в этой картине («Три времени года»), о которой идет речь, трижды вводится выпивка. На что она нужна? Чему она служит? Если люди сидят за столом, неужели они обязательно должны лакать коньяк? Если попали в затерянную в лесу избушку, неужели только за тем, чтобы «жарить» спирт?

В фильме «На завтрашней улице» девица возвращается ночью домой, в общежитие, ставит на стол пол-литра, будит подруг и приглашает их: «Тяпнем!!» Диву даешься, зачем это делается?

(...) Почему водка, почему выпивка стали обязательной частью наших картин на советские темы? Почему зрителей заставляют в течение года смотреть сто картин с выпивкой?» (Из выступления на Всесоюзном совещании 1966 г.)²³.

Лукавил наш министр или в самом деле не понимал? Страна опасно приближалась к стадии всесоюзной белой горячки. Естественно, люди пили и на экране. Что делать? Как быть с бедой? А вот как: «Следует тщательно выверить сцены выпивок Степана Егорыча. Желательно их не показывать, а сделать отраженно» (совет заместителя главного редактора ГСРК Э.П. Барабаш, изложенный в заключении на сценарий «Вторая попытка Виктора Крохина») ²⁴.

Но чаще обходилось и без игр в какую бы то ни было «отраженность». «Изыята сцена ночного кубрика с подвыпившими героями», «изыаты, сокращены, перетонированы сцены выпивок» («Иванов катер») ²⁵; «в сцене

застолья мальчик не поднимает рюмку» («Вдовы»)²⁶ – свидетельствовали студийные рапорты о победной борьбе с пьянством на экране. Случались «победы» и более солидные:

«20 июля 1977 г.

Главному редактору Главной
сценарной редакционной коллегии
тов. Орлову Д.К.

Направляем Вам к/к «Беда» после исправлений, внесенных по замечаниям Заключения сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР. В картину внесены следующие коррективы:

1. Снята и введена новая сцена «на острове», в которой прояснены взаимоотношения Славы и Зины и дано понять зрителю, что Кулигин обещал своей жене бросить пить.

2. По всему сюжету и тексту фильма сокращены следующие сцены: в выпрезвителе, пивной, пункте сдачи посуды, пьянства Кулигина с «друзьями».

а) Исключены все пять планов сдачи стеклотары;

б) вдвое сокращены в выпрезвителе опросы пьяниц и полностью исключен второй эпизод в выпрезвителе;

в) сокращена начальная панорама по пьющим в буфете;

г) исключена полностью сцена пьяного Славки с зеркалом и сыном;

д) исключены кадры трех пьяниц, пьющих на крыльце;

е) опущен кадр лежащего на земле пьяницы, к которому подходит мать Славки;

ж) сокращен в пивной рассказ Маслакова о дурдоме;

з) сокращено начало разгрома в квартире Кулигина;

и) поджата сцена Славки с политурой;

к) поджата сцена буфетчицы со вторым пьяницей;

л) сокращена сцена зимнего поселка со сдачей стеклотары.

3. Для того, чтобы усилить показ героя в минуты «просветления», увеличена сцена Славки и Зины на свадьбе, в больнице – здесь же еще раз Кулигин обещает жене бросить пить.

Директор киностудии «Ленфильм»

В.Блинов»²⁷

Как видим, у нас есть все основания утверждать, что А.Романов и его преемники начали истребительную борьбу с пьянством гораздо раньше Е.Литачева. И не менее успешно.

В этой бескомпромиссной борьбе с пьянством, во имя здорового советского быта на экране пощадить не было никому. Еще на стадии утверждения сценария «Печек-лавочек» В.Шукшина предупредили: «В сценарии несколько раз показывается, что герой выпивает, а это значит, что в фильме он почти все время будет пребывать «под парами». Режиссеру будущего фильма следует подумать над тем, чтобы его картина не стала «пропагандистом» дурной наклонности, против которой наше общество

должно вести активную и непримиримую борьбу»²⁸. Шукшин не внял предупреждению – гуляние в родной своей деревне Сrostки и другие сцены снял «натурально», «по правде». В итоге картину порезали беспощадно, превратив самые выразительные сцены в диетический салат...

«ВСЕ КОЛХОЗЫ КРУПНЫЕ И БОГАТЫЕ...»

Впрочем, с таким же рвением комитетские ревнители морали сражались не только с пьянством на экране. Наведение лучезарного глянца соцреализма проводилось буквально на все сферы жизни. Известно, в каком положении оказалась наша деревня, по которой прокатились мамаевы орды коллективизаторов. Но вот чему учили светлые комитетские головы темных кинематографистов: «Требуется уточнения атмосфера села, – подсказывал Д. Орлов автору сценария по повести Валентина Распутина «Последний срок». – Нам кажется, что в киноварианте автор мог бы прорисовать более светлые стороны жизни, поискать такие средства художественного решения, которые не использовались в повести». И опять: «Безусловно требуют сокращения сцены пьянства»²⁹.

Все тот же многознающий «деревенщик» из Малого Гнездиновского поучает авторов фильма «Вдовы»: «Необходима также точность в рисовании облика всей деревни, которая в данной записи выглядит чрезвычайно грязной и запущенной, и в обрисовке дома, в котором живут старушки»³⁰.

Другой знаток колхозной жизни, предшественница Д. Орлова И. Кокорева отчитывала К. Муратову за «Короткие встречи»: «В сценарии нет верного изображения того, что сейчас происходит в колхозной жизни»³¹.

Редакторское сердце болело за судьбы не только российских деревень. Я уже приводил документы, свидетельствующие о том, какой трогательной заботой был окружен О. Иоселиани, работавший над «Пасторалью», как зорко следили за тем, чтобы этот ироничный наблюдательный художник не омрачил бы какой-нибудь реальной деталью картину чиновничьих представлений о том, каким полагается быть быту грузинского колхоза. Но с не меньшим рвением следили за тем, чтобы деревня, изображенная в литовских фильмах, строго соответствовала сказочной картине «прибалтийской» колхозной жизни. «Сейчас история семьи Крайвенасов, – выговаривали М. Гедрису, работавшему над экранизацией романа В. Бубниса «Расколотое небо», – по всем фактам их жизни выглядит как история крушения крестьянской семьи. Старики постарели, дети уходят из деревни, у председателя нет времени заниматься личной жизнью колхозников. В той или иной мере жизнь каждого из семьи Крайвенасов несчастна. В сценарии не видно тех надежд и тех творческих сил, которые олицетворяли бы новую жизнь современной деревни».

Спрашивается: как же поднять деревню? Как исправить положение в киноколхозах? Нет ничего проще! «Желательно труд колхозника представить не просто как непрерывную цепь неурядиц и отсутствие организации в мелочах. Наверное, в труде на земле есть более важный,

возвышенный смысл? С нашей точки зрения, должно быть решительно изменено содержание и значение образа комбайнера Дайнуса. Из безликого и робкого персонажа его нужно превратить в сильного и умного героя, который бы любил деревню, всех ее жителей, честно трудился для будущего. Такая общая переакцентировка сценария (...) сделала бы идейный смысл сценария более оптимистичным»³².

В том же «оптимистическом духе» принимались срочные и капитальные меры по спасению и всех остальных наших кинодеревень: «Изъят план заколоченных окон» («Иванов катер»)³³. «Объяснено, что село это – исключение, в округе все колхозы крупные и богатые» («Вдовы»)³⁴.

Но за всем уследить, все безупречно зашпаклевать и отлакировать было все же трудновато. И кое-что из «очернительства» нет-нет да и проскакивало на экран. Непоправимый урон наносился не только советскому народу, но и всему прогрессивному человечеству. «Видимо, создавая такого рода картинки нашей жизни, – хмурил брови А. Романов, – мы просто забываем о том, что через их посредство мы разговариваем языком нашего кинематографа со всем миром, с народами ста пяти стран. Что же мы делаем людям этих стран, в которых идут наши фильмы? Какие представления создаются у них о том, как мы живем?

В ФРГ живет Гамбаров, армянин по национальности, прокатывающий наши фильмы по Европе. Так был случай, когда он обратился к нам, к нашим режиссерам с просьбой удалить ту или иную сцену, так как он не хочет, чтобы советский фильм работал против советской власти».

Похоже, что тревоги о том, что о нас подумают за кордоном, постоянно иссушали душу министра: «Мне пришлось неоднократно бывать на демонстрации фильмов в разных странах, и мне иногда было просто обидно и страшно за реакцию зрителей на некоторые наши фильмы именно потому, что люди, которые, несмотря на постоянную вредоносную пропаганду, имеют представление о нашей стране как о величайшем государстве. И вот эти люди затем вдруг видят на экране грязных, оборванных колхозников, пьяных, безоружных рабочих, советских солдат, которых спокойно дают вражеские танки. И они выходят после просмотра почти как ошлепанные. И потом мне неоднократно приходилось говорить с такими людьми, и я испытывал чувство ужасной горечи. Ведь они не знают многих наших проблем и не понимают многих явлений, связанных с нашей жизнью и нашим развитием. И я думаю, что в наших фильмах было бы очень важно больше показывать величие нашей жизни и нашей борьбы и наших побед, чем мы показывали это до сих пор»³⁵.

«СНЯТЬ ТРАГИЧНОСТЬ И БЕЗЫСХОДНОСТЬ...»

Поразительно, что пламенное желание улучшить жизнь и быт советских людей на экране распространялось не только на картины о современности, но и на фильмы, обращенные к более тяжким и трагическим периодам советской истории. Люди с большим жизненным опытом, сами побывав-

шие на войне: В.Баскаков и Б.Павленок – явно подталкивали авторов «Зеркала» к созданию упрощенно-лакировочных иллюстраций к трагической истории страны: «В сценарии есть ряд эпизодов и сцен, имеющих самодовлеющее значение. К таким, в частности, относятся эпизоды с разрушением церкви, истории контуженного военрука в школе и его гибели. Излишне драматизирован и имеет определенный подтекст с ошибкой в корректуре (...)

Сценарий содержит ряд кадров, излишне детализирующих неустроенность быта героев. Именно в силу этого сценарий проигрывает в главном: он не передает подъем духа народа в годы Великой Отечественной войны, героический труд в предвоенные годы. Без этого фильм, поставленный по предлагаемому сценарию, неизбежно будет посвящен трудностям бытия, а не отражению трудного, но героического времени»³⁶.

Вроде бы последнее суждение может показаться вполне резонным. Однако беда в том, что в эстетике Госкино героическое не просто противопоставлялось трагическому, оно вообще стремилось обходиться без последнего. (Зачем омрачать души простых советских людей тяжелыми переживаниями?) Трагизм не желали видеть ни в собственной истории, ни даже в чьей-либо другой. А. Тарковского просто извели поучениями о необходимости «просветления» сюжетной линии, связанной с судьбой испанских детей, вывезенных в СССР в годы гражданской войны в Испании.

После многочисленных переделок опытный шеф комитетской редакции Д.Орлов раздраженно отмечал: «В эпизоде «Испания» не удалось ослабить грустную и трагическую тональность эпизода в целом. Подобная односторонняя трактовка испанских детей в СССР неверна по существу»³⁷.

«Не удалось ослабить грустную и трагическую тональность» – это уже криминал. И хотя в научных фолиантах по сопереализму категории трагического выражается глубокое почтение, в самой повседневной практике Госкино трагизм являлся крайне нежелательным гостем. Он слишком портил приподнятую, победную картину действительности, усердно насаждаемую школой, пропагандой и официозной культурой. Потому и отписывали заблудшим художникам прямо и незатейливо: «Необходимо прежде всего снять трагичность и безысходность, которыми пронизана художественная ткань сценария, особенно первая его часть, где нагнетание трагических элементов чрезмерно: это и ранение Калиткина, и уход от него жены, и трагическая судьба и смерть Намоза, и неприкаянность и одиночество героя, и его припадки, и постоянные разговоры о том, что ему ничего не осталось в жизни, как спиться» (Из поучения автору сценария «Бросок» О.Куваеву)³⁸.

Драматические коллизии, завязываемые самой жизнью, объявляются на экране недействительными, смягчаются, переименовываются, подвергаются всеобщепобавительной процедуре мажоризации. Показательна в этом отношении история «полочного» фильма И.Шепукова «Вторая попытка Виктора Крохина». Авторы были обвинены в очернении, в нагнетании пессимизма и мрачности.

«Подобная концепция, – писал в своем заключении главный оптимист Комитета Д. Орлов, – требует опровержения. Необходимо показать, что у героя был и другой выбор, и только стечение обстоятельств, неумение мыслить самостоятельно воспитали этот прагматический характер. Атмосфера фильма нуждается в просветлении, он слишком погружен в быт, причем этот быт совершенно не изменяется. По картине не прослежено изменение времени, включение более ярких примет жизни последующих лет (...).

Необходимо более продуманное решение финала. Герой должен быть ближе к сознанию неверности своего пути, неправильности выбранной им философии жизни. В связи с этим зрителю должно стать бы более ясным название фильма, в чем заключена вторая попытка героя.

Таким образом, коллегия предлагает провести переработку материала фильма с целью выявления авторской позиции, четкой идейно-нравственной мысли произведения и просветления атмосферы»³⁹.

Реагируя на претензии комитетчиков, студия «Ленфильм» изложила программу «высветления», состоящую из 16 пунктов. Но и этого показалось московским редакторам недостаточно, и они затребовали дополнительных жертв. Что в итоге?

«5.IX.1977.

Заместителю председателя
Госкино СССР тов. Павленку Б.В.

Уважаемый Борис Владимирович! Следуя рекомендациям, высказанным при обсуждении материала картины «Вторая попытка Виктора Крохина» в Госкино СССР, создатели фильма переосмыслили общую композицию ленты, переакцентировали ряд сцен таким образом, что на первый план выдвинуты события, происходящие в 60-х годах.

Ретроспекция возникает теперь из времени близкого нам, мы видим всех главных действующих лиц, видим, какой путь они совершили за прошедшие послевоенные годы, и особенно становится очевидным, какое участие каждый из них принимал в формировании Виктора Крохина.

За судьбой Виктора продолжают следить его первый тренер, школьный учитель, соседи бывшей большой коммунальной квартиры, ставшие близкими друзьями, и, конечно, ревностнее всех мать Крохина.

Исходя из этих соображений в картину введены новые сцены. Сцена тренера по боксу Германа Павловича, где он вместе с учителем истории наблюдает по телевидению и оценивает репающий бой на международном ринге, в котором его воспитанник одерживает победу.

Затем действие переносится в правление колхоза, которым руководит ветеран Отечественной войны Степан Егорович, бывший сосед Крохиных (это тоже новая сцена). Мы видим, как уверенно он чувствует себя на посту председателя колхоза, как сохранил он веру в людей, любовь к парнишке, который рос на его глазах.

Еще один новый эпизод пополнил панораму современной жизни наших героев, мы застаем мать Виктора в Красном уголке завода, где собрались

возле телевизора ее товарищи по цеху, чтобы поздравить Любовь Крохину с победой на Международных соревнованиях ее сына.

В сцене сожжения рукописи ее автор – участковый врач предстает как обыкновенный любитель, непрофессионал в литературе (...).

Убраны планы пленных немцев, занятых работой (во дворе разрушенного дома) (...).

В решающем раунде на ринге убраны некоторые лишние натуралистические планы.

Титры картины пересняты на нейтральном фоне.

Изъят план подъема флага Советского Союза.

В звуковом ряду фильма перетонированы следующие сцены:

В эпизоде «После отборочного боя» добавлен текст второго тренера (актер В.Заманский) о том, что спортивный комитет осуждает поступок Крохина.

Песня В.Высоцкого изъята, и сцена идет в музыкальном сопровождении.

В комментарии к радиосообщению ТАСС убрана фраза «Товарищ Сталин не позволит».

Сокращены слова отчима Федора Ивановича (актер Н.Рыбников) по поводу старшего брата Виктора – Бориса: «Там его научат Родину любить».

Из монолога Степана Егоровича о наступлении Советской Армии убрана фраза «...Сколько мужиков положили».

Сокращена ночная сцена Любы и Федора.

В сцене «Урок истории» убрано многократное повторение слова «опричнина».

Добавлены планы в эпизоде «Салон самолета» Виктора и Николая, расширен их диалог, в котором подчеркивается нравственная позиция Николая – антипода Крохина.

«В Ленинградском аэропорту» убран голос радиодиктора, объявляющего рейс в Лондон.

В финал картины поставлены кадры бокса, в которых герой фильма выигрывает решающий бой с противником.

Председатель художественного совета
киностудии «Ленфильм»

В.В.Блинов»⁴⁰

Подобной же процедуре «высветления» подвергались буквально все сценарии и фильмы, порывавшиеся показать нашу жизнь более или менее реалистически. В этом смысле приказ Б.Павленка по фильму «Иванов катер», в котором предписывалось «исключить из фильма детали, рисующие быт наших людей унылым и серым»⁴¹, относился, по сути дела, и ко всему нашему кинематографу в целом.

И соответственно тому – «исключали», «исправляли», «высветляли», не жалея сил. О том, что редактора строга от души, трудилась на совесть, вполне красноречиво, мне кажется, свидетельствует и этот студийный рапорт, который приводится здесь почти без купюр:

«21 августа

Начальнику Главного управления
художественной кинематографии
Комитета по кинематографии
Совета министров СССР
тов. Павленку Б.В.

Киностудия имени М.Горького представляет исправленный вариант полнометражного художественного фильма «На Ивановом катере» (автор сценария Б.Васильев, режиссер М.Осепьян). В строгом соответствии с одобренной Вами программой уточнения идейной концепции и художественного решения фильма студией была проделана большая и тщательная работа.

Чтобы не складывалось впечатление, будто Иван Бурлаков, желая добра людям, нарушает законы, а также в целях создания более ясной трудовой, творческой характеристики Ивана в фильм внесены добавления и поправки:

а) в начале фильма, на фоне светлого утра, раскрывающего трудовые будни плотовщиков, звучит передача местного радиоузла – рассказ о мужестве, находчивости и мастерстве капитана Бурлакова, который спас для государства ценный лес, проявил себя как герой затона;

б) в ходе собрания один из выступающих дает точную справку о том, что «Луконина толь уже два года как колхозу не принадлежит» и, следовательно, ни о каком хищении колхозной собственности речи быть не может;

в) произведен принципиальный смысловой перемонтаж эпизодов, знакомящих зрителя с трудовой атмосферой современной гавани, с ее людьми. В этой новой редакции фильм начинается портретами рабочих, в него включены доснятые кадры ночной работы индустриального порта, изъята сцена ночного кубрика с подвыпившими героями.

Необходимость уточнения и высветления судьбы главного героя потребовала новой, не предусмотренной сценарием сцены, она была написана и отснята в светлом, жизнеутверждающем ключе («Сын родился!...»). Включение этого эпизода также способствует, на наш взгляд, мажорному звучанию фильма.

Одновременно продолжена работа, направленная на последовательное развенчание Сергея как карьериста и приспособленца. В интересах четкого и убедительного выявления этой мысли:

а) усилена критика Сергея рабочими – участниками собрания;

б) в разговор Сергея и Еленки в кубрике введен дополнительный текст Сергея: «Я на катере оставлен временно, мне до конца навигации надо ходить, как по струночке», что подчеркивает шаткость его положения, желание удержаться в роли капитана любой ценой;

в) в сцене поминок усилен отпор Сергею как эгоисту и демагогу. Так, капитан топякоподъемника презрительно высмеивает прозвучавшие ранее рассуждения Сергея о муравьях; комсорг убедительно парирует его тираду о деловых людях точной, итоговой фразой: «Деловые люди очень

нужны, ты это верно ухватил, только без совести, Просолов, коммунизм не построить». «А совесть ему теперь ни к чему, – подхватывает бригадир плотовщиков. – Он теперь по-крупному играет».

Просветлена и общая атмосфера фильма за счет:

а) изыятия, сокращения и перетонировок сцен выпивок;

б) сокращения первой и второй сцен в квартире шкипера, прохода выпивших героев по мосткам;

в) сокращения и перемонтажа эпизода «Двор Корнея» с изыятием плана заколоченных окон;

г) монтажных сокращений и подчисток, в которых проступала внешняя непривлекательность героев;

д) пейзажных доъемок и новых портретных планов.

Охарактеризованная выше работа, по нашему убеждению, избавила фильм от имевшихся в нем идейно-художественных недочетов и позволила более точно выявить нравственную суть его основного конфликта.

Просим решить вопрос о приемке фильма и выпуске его на союзный экран.

Директор киностудии
Главный редактор

Г.Бритиков
А.Балихин»⁴²

Особенно остро неизбывная тоска по мажору и оптимизму пронзала сердца «светолюбивой» редакции в финальных сценах. Тут традиции ждановской эстетики надлежало блюсти особенно бдительно: «Требуется изменения характер финала, – наставляет Д.Орлов автора «Сибири-ады». – Сейчас финал тянется, идет на спад и носит грустно-меланхолический характер. В финале должен быть также и мажор, и тема утверждения, и тема победы»⁴³.

Тот же высокопоставленный оптимист и жизнелюб требует от А.Германа, работавшего над фильмом «20 дней без войны»: «Просим еще раз обратить внимание на тональность последних кадров кинокартины – желательно, чтобы в них присутствовал мотив наступления, атаки, чтобы он был решен темпераментно и оптимистично»⁴⁴.

Стремление к «высветлению» принимало подчас сугубо параноидальные формы. «Эпизод «похороны», – говорилось в рапорте студии им. Горького о переделках «Иванова катера», – сокращен в той мере, какая была необходима, чтобы главный герой не был чрезмерно утнетен происходящим»⁴⁵.

Успокоительно прилаживали, «улучшали» на экране не только образы советских людей, их жизнь, историю, историю других народов, но старались преобразовать в лучшую сторону саму природу, климатические условия: «Сокращена часть проходов по городу с исключением ряда «сумрачных» кадров» (из рапорта «Ленфильма» о поправках, сделанных в картине «Не болит голова у дятла»)»⁴⁶.

Но, бывало, не только исключали «невеселые» пейзажи, но и специально добавляли «жизнерадостные» для должного баланса:

По указанию руководства Государственного Комитета Совета министров СССР по кинематографии и генеральной дирекции киностудии «Мосфильм» в законченную производством картину «Осень» (режиссер-постановщик А. Смирнов) при перезаписи исходных материалов введена сцена прогулки героев по лесу, чтобы не возникло ощущение излишне пасмурной и дождливой погоды на протяжении всего действия фильма.

В результате метраж фильма увеличился на 48,3 м. Просим Вас разрешить новый метраж фильма (без ракордов).

Заместитель
Генерального директора

О.Агафонов»⁴⁷

Угроза, что зрителя может сложиться впечатление «излишне пасмурной и дождливой погоды», да еще на протяжении всего (!!!) фильма, могла встревожить кого угодно – и зам. министра без колебаний наложил на документе: «Разрешить»...

«ИЗБАВИТЬСЯ ОТ НАЛЕТА НАТУРАЛИЗМА...»

Борьба с трагизмом, с «опасной» тенденцией к «чрезмерной драматизации» и «сгущению темных красок», увы, не была единственным полем битвы для неистовых воинов комитетской редактур. Находились и другие, не менее славные поприща для проявления редакторской отваги и взыскательности. В свое время ждановские карательные акции сумели навести в советском искусстве, в том числе и в «важнейшем из искусств», почти стерильную чистоту и благочиние. Но в 60-е годы на экране снова стала проглядывать устрашающая многоголовая гидра всевозможных «измов». Искусству, озабоченному воплощением «великой правды жизни», стал, к примеру, угрожать «ползучий», «мелкотравчатый», «голый» и т.д. натурализм. Молодые режиссеры, в частности, начали проявлять дурную склонность к смакованию жестокости». Надо было принимать экстренные оздоровительные меры...

Одним из первых за «натурализм» и «жестокость» поплатился «Андрей Рублев» А.Тарковского. Та же причина послужила причиной запрета уже запущенного в производство сценария Шукшина «Степан Разин». Маститые кинематографисты, рецензировавшие сценарий фильма, угладили в нем все то же «смакование жестокости»: «Смакователям» приходилось туго. Крушились не только отдельные сценарии и фильмы, но коверкались подчас и сами судьбы их авторов. Элем Климов, взятый комитетскими редакторами на заметку за «неоправданное увлечение ужасным» еще по первым вариантам «Агонии», по сути дела, был лишен возможности осуществить все свои самые значительные проекты.

Коронная фраза – «необходимо устранить налет натурализма» – украшала многие заключения комитетских редакторов на сценарии и фильмы, касающиеся и времен уже не столь отдаленных. После получения подобных «рекомендаций» ответные рапорты студий о принятых мерах выглядели примерно так:

«Заместителю председателя
Госкино СССР тов. Павленку Б.В.

Представляем после доработки цветной полнометражный художественный фильм «Летняя поездка к морю», поставленный режиссером С.Арановичем по сценарию Ю.Клепикова.

В соответствии с замечаниями Госкино СССР, в шести частях фильма произведены уточнения и перемонтаж с сокращениями ряда эпизодов.

Основные изменения таковы:

1. Во 2-й части значительно сокращены эпизоды драк в тюрьме и на острове. Этим снята излишняя резкость взаимоотношений ребят в начале картины.

2. Перемонтаж и сокращение эпизода еды в 3-й части сняли чрезмерный эмоциональный акцент голода в этой сцене.

3. В эпизодах шкерения (5-я и 6-я часть), в результате перемонтажа, переозвучания и значительного сокращения, снят налет натурализма. Это позволило точнее выявить основной смысл эпизода – преодоление Федей, одним из героев фильма, своей слабости, понимание им необходимости этой работы.

4. В эпизоде приезда женщины-врача (6-я часть), путем сокращения, перемонтажа и изменения звукового ряда, снят налет расхлябанности ребят и их подчеркнуто нездорового интереса к женщине-врачу.

5. В нескольких частях убраны грубые выражения.

6. В эпизоде смерти Петровича убран ряд натуралистических планов.

Произведенные изменения уточнили общее звучание фильма, сделали его более динамичным, смягчили общую тональность картины.

Директор киностудии «Ленфильм»

В.Провоторов»⁴⁸

И уж совсем «чрезмерная» жестокость была нетерпима в фильмах на современном материале. Еще на уровне утверждения литературного сценария «Чучело» Р.Быков получил суровое предупреждение от А.Богомолова, сменившего на посту главного редактора ГСРК Д.Орлова: «Необходимо значительно смягчить эпизоды детской жестокости, на что обращалось внимание еще при знакомстве с литературной первоосновой». Дальше – больше! «В материале произошло ужесточение авторской интонации по сравнению со сценарием. С первого же знакомства класс оставляет впечатление коллектива жестокого, сознательно и последовательно травящего девочку (...).

Однообразие и заданность поведения ребят лишает фильм подлинных эмоций, делает невнятной историю предательства, снимает неожиданность и естественность поступков ребят, делает главенствующей одну краску – жестокость, доходящую до садизма. Такого освещения событий необходимо избежать, переместив акцент этой истории на те эпизоды, где раскрывается подлинное духовное богатство Лены и ее деда». (Этот счастливый рецепт был известен в Госкино с незапамятных времен.) В конце концов смутные тревоги редакции отлились в литые строки четких указаний:

«Изъять эпизод «Пульс», сократить повторение планов зав. учебной частью у входа в школу, чтобы эта фигура не читалась как символ равнодушия. Резче сократить эпизод у парикмахерской (стрельба из трубочек), полностью убрать из него жестокую драку школьников и равнодушно взирающих на это ребят. Еще короче дать погоню соучеников за Леной. Убрать истерику Лены на кушетке и план спокойно репетирующих и марширующих суворовцев, на фоне которых бежит затравленная девочка.

В эпизодах «Развалины» и «У костра» изъять все планы «больной» девочки (танцующей и рыдающей). Целесообразно завершить эти эпизоды бегством ребят от ярости Лены, а не опрокинутой горем героини.

Из эпизода «День рождения» полностью убрать план Вальки на поводке...»⁴⁹.

Чиновничий страх перед жестоким и страшным на экране проистекал не столько из сдобольности, сколько из соображений идеологического «охранительного» порядка. Все ужасное, дикое, страшное, запредельное не вписывалось в радужную картину мудро руководимого КПСС, обеспечивающего счастьем каждого честного трудящегося мироздания. Творя чудовищную жестокость повсюду и постоянно, сталинизированное государство опасалось привлечь внимание к самому этому понятию во избежание наводящих на размышление ассоциаций. Страшное и жестокое изгонялось, выскребалось буквально повсюду. Знак запрета на этом участке, например, так и не дал по-настоящему развиваться в нашем кино жанру киносказки. Переживание страшного и ужасного – один из главных составляющих элементов народной волшебной сказки. Но поскольку он постоянно искоренялся, изгонялся, микшировался, этот жанр, к которому прилагали руки многие талантливые художники, у нас так и не поднялся на ту высоту, на которой он имел все возможности оказаться.

Впрочем, бог с ней, со сказкой. Самые печальные последствия запрет на изображение жестокости имел, конечно, для фильмов о войне, где страшное и ужасное, бесчеловечное составляет едва ли не главную материю самого жизненного материала. Военизированное насквозь государство опасалось и делало все возможное, чтобы у его граждан, особенно молодых, «не нюхавших порошу» и не прошедших ту или иную школу «братской интернациональной помощи», не появилось понимание того, что есть война на самом деле. Поэтому, вовсю пичкая милитаризмом, усиленно готовя новые и новые поколения к «отражению нависшей

империалистической угрозы», идеологи наши всячески стремились ограждать народ от изображения подлинных ужасов войны. Такого рода табуирование тут было в кино настолько тотальным, что невозможно было, например, показать даже злодеяния гестаповцев. «В сценарии чрезмерно натуралистичны и затянуты сцены пыток в гестапо» – это замечание экранизаторам романа И.Авижюса «Потерянный кров» буквально под копирку адресовалось всем, кто прикасался к этому невеселому материалу. И лишь однажды преисполненное благодарности редакторское сердце исторгло слова благодистой удовлетворенности. Уже не раз поминаемый В.Сыгин написал в заключении на сценарий литовского фильма «Поворот»: «В сценарии найдена тактичная форма показа изуверства фашизма в основном в рассказах участников событий без смакования натуралистических деталей».

Впрочем, не будем упрощать проблему. Вопрос о границах допустимого в изображении крайней жестокости, страдания, самых темных и неприглядных сторон бытия и в самом деле не из простых. Пределы допустимого тут безусловно существуют. Но каким редакторским лекалом, на каких весах можно точно определить ту неуловимую грань в изображении темного и жестокого в жизни, переступая которую неизбежно покидаешь сферу подлинного искусства? Решить это и отвечать за свое решение должен, конечно, только сам художник, доверяя своему вкусу, чутью, интуиции.

Но именно в таком доверии и было отказано режиссерам в годы застоя. Комитетские провизоры все решали за него. А чаще всего их рецепты сводились исключительно к запретам и гомеопатической дозировке правды под предлогом ее вредности для духовного здоровья народа. При этом само стремление художника упрямо двинуться в сторону зоны повышенного риска объяснялось обыкновенной блажью, давлением киномоды, а то и пресловутым «тлетворным влиянием» идеологически враждебного Запада.

Вот и в так называемом «нагнетании жестокостей и гиньоля» постарались усмотреть всего лишь модное поветрие, а не серьезные объективные причины. А таковые были. Трагический опыт двух мировых войн и угроза не без нашего туда вклада всеобщей гибели в нависшем аду атомной катастрофы, страшные страницы новейшей отечественной истории, поистине зловещие и труднообъяснимые факты массового обесчеловечивания человека неизбежно подталкивали искусство и кино, в том числе, чтобы оно приблизилось к этим зияющим безднам, заглянуло в них, запечатлело в своих образах и дало свое художественное толкование. Осуществить эту задачу, оставаясь в прежней, устоявшейся, к тому же еще и жестко регламентированной системе художественных координат, было просто невозможно. Чтобы услышать страшноватые вопросы, задаваемые временем, чтобы мужественно и честно, не потупляя глаз, всмотреться в кровавые следы истории, надо было через очень многое переступить. И в замыслах, сценариях, фильмах конца 60-х – начала 70-х отчетливо запечатлелось это усилие разных художников выразить свое горькое смятение, гнев, ужас, страх перед распахнувшейся черной бездной

окружающего бытия. Практически все более или менее заметные попытки продвижения по этому маршруту – «Андрей Рублев», «Скверный анекдот», «Степан Разин», «Агония», «Иди и смотри» и другие работы того же ряда – имели тяжкую судьбу. Сам же запрет на сферу этой проблематики по мере утверждения духа застоя в обществе ожесточался вдвойне, втрое и в конце концов стал абсолютным. Что же теперь удивляться, что же разводить руками и пенять перестроечным временам за то угрожающее половодье тотальной «чернухи», которая обрушилась на нас с сегодняшнего экрана? О мрачном, страшном, непритялном не позволялось говорить не одно десятилетие, в то время как в самой жизни эти разрастающиеся зловещие пятна распада занимали все большие пространства. Вот и накопилось...

«ШУТИТЕ, НО В МЕРУ...»

Казалось бы, яростное противодействие комитетчиков проявлениям трагизма на экране, их борьба с «серыми буднями» и за солнечные пейзажи неизбежно должны были широко распахнуть ворота перед стихией веселого, озорного, причудливого, комического. Увы, не тут-то было. И здесь наготове было слово-топор – очередное «чересчур», готовое в любое мгновение пресечь попытки нарушить установленную ведомством «меру».

«25 февраля

Заместителю председателя
Госкино тов. Павленку Б.В.

Для завершения работы над картиной «Лес» киностудия «Ленфильм» предложила режиссеру-постановщику фильма произвести поправки, которые требуют:

I. Уточнить линию романтического героя – Геннадия Демьяновича Несчастливцева, избавив образ от эпизодов, снижающих и упрощающих его значимость.

В этих целях предусматривается:

Изъять вторую половину начального эпизода у заставы после слов: «Актер Несчастливцев сдачи не берет». (Также изъять «посошок».)

В сцене на сеновале убрать падение Несчастливцева в свинарник и его монолог (включая питье из штофа).

Исключить план Несчастливцева, лежащего под деревом пьяного и грязного.

II. Усилить образ Аксюши, устранив несвойственные ей черты: изъять заключительную часть сцены любовного свидания с Петром в поле.

Сократить финальную часть встречи Петра и Аксиньи в лесу, когда они ложатся на землю.

Убрать целование Аксиньей руки Гурмыжской в финале.

III. Необходимо сократить примитивно-вульгарные эпизоды.

Из сцены Счастливецца и Улиты в лесу убрать вульгарные детали и подробности.

Изъять план Счастливецца, подпрыгивающего на земле с обнаженным задом.

IV. Кроме предложенного также необходимо:

В диалоге Аксюши и Несчастливецца убрать перебивку кадров – скульптурную фигуру Аполлона.

Сократить сцену погони Несчастливецца с пистолетом за Булановым (брошенный в лицо генерала торт; садящийся на торт лакей и т.п.).

Изъять план Буланова с пальцем в носу.

Изъять план Гурмыжской, падающей в бассейн.

Убрать текст песни, сохранив музыкальный лейтмотив.

По мнению студии, внесение перечисленных поправок позволит освободить фильм от ненужной паражированности, а также усилить духовное начало произведения и его социальный конфликт.

Директор киностудии «Ленфильм»

В.Провоторов»⁵⁰

Могут сказать: «Лес» у Владимира Мотыля не очень-то получился и, мол, именно с этим и связаны были многочисленные поправки. Допустим, что так. Но вот несравнимо более благополучный пример, когда все «получилось» – «Родня» Никиты Михалкова. Картина очень ровная, профессионально безупречная. Но почему и к ней были адресованы очень сходные замечания комитетской редакции?

«В процессе работы над фильмом литературный замысел претерпел значительные изменения. Прежде всего, неправомерно трансформировался жанр кинокомедии, что повлекло за собой пересмотр многих образов, общей интонации картины. Это в значительной степени повлияло на центральный образ – Марии Коноваловой (Н.Мордюкова), который потерял первоначальную глубину и обаяние, а порой вызывает неоправданную антипатию (сцена в вагоне, в ресторане). Полностью, из-за неверной трактовки образа Вовчика (И.Бортник), не состоялась одна из основных сюжетных линий, влияющих на общую концепцию фильма.

Гиперболизирован, порой до патологической крайности, образ внучки (Федя Стуков) – зловещего продукта массовой культуры» и т.д. и т.п.⁵¹

В довершение ко всему, комедиографам строго предписывалось смеяться не только в меру, но еще и знать над чем. Тут были свои «священные коровы»...

М.Блейман, член редколлегии Комитета, в своем блистательном отзыве на сценарий А.Червинского «Аэлита», между прочим, писал: «Обстановка полета взята иронически, то есть взята под сомнение, то есть становится заранее объектом игры, неправдоподобной и притворной. А это разрушает все построение... Это иронически смешно, что всякий может управлять космическим кораблем, стоит только дернуть за ручку, но при сравнении с сегодняшней реальностью, это становится пародией. Нужна ли нам пародия на космические полеты? По-моему, нет»⁵².

Запреты с противоположных флангов – «слишком мрачно» и «разве можно смеяться над серьезными вещами?» – резко суживали сферу дозволенного, сплющивали тисками непрекаемых табу даже жанрово-стилевой диапазон нашего кино. Но и это было еще далеко не все...

«ПРОСИМ РАССМОТРЕТЬ ВОЗМОЖНОСТЬ ДРУГОГО РЕШЕНИЯ ЭПИЗОДА В ПОСТЕЛИ...»

Неизбывное стремление к «большой правде» жизни не могло не способствовать расцвету невероятного ханжества и лицемерия во всем – и в большом, и в малом. Тотальная диктатура «должного» над «сущим» последовательно осуществлялась буквально повсюду. Даже сфера сугубо интимных, личных человеческих отношений и та оказывалась под строгим цензурным надзором. В этом смысле известный миф о «непорочном зачатии» с точки зрения комитетских пуристов являлся наиболее подходящим образцом для воплощения на экране огромного числа извечных для искусства тем и сюжетов.

Начиная уже с середины 60-х, комитетское войско стало разворачивать крупномасштабные баталии по линии беспощадной борьбы с «голизной» на экране. В.Сыгин, своевременно и четко зарегистрировавший на своем посту немало опасных и тревожных тенденций в советском кино, на совещании главных редакторов республиканских студий с болью отмечал: «Мы стали во многих фильмах тоже совершенно неоправданно увлекаться, так сказать, «голизной» – показывать голых мужчин и женщин, чаще женщин, реже мужчин. Причем, повторяю, опять же совершенно неоправданно, без необходимости ни для сюжета, ни для характеристики героев в тех ситуациях, в которые они попадают (...).

Вот эти тенденции мне кажутся серьезным недостатком в нашей общей работе, и о них нужно думать. Тем более, что и в плане 1966 года есть тоже немало фильмов, где имеется широкий простор для того, чтобы показывать и пьянки, и драки, и только голых мужчин и женщин»⁵³.

Проблема «ню» остро встала не только в центре, но и на местах. Тревожным был отчет представителя «Беларусьфильма» Губаревича: «Я бы хотел привести и пример нашей студии. У нас молодые режиссеры, у них стихия юности так и прет, они к этой проблеме равнодушны и стараются свои картины наспиговать как можно более завуалированной порнографией. И нам стоит большого труда разубедить их, уговорить отказаться. Но если, не дай бог, докажется до нашей студии разговор, что отказываться от этого не обязательно, это будет для нашей студии ужасно»⁵⁴.

Конечно, не всех служителей редакторской музыки зрелище «голизны» ужасало и отвращало до такой степени. Р.Карапетян, представлявший на совещании студию «Арменфильм», призвал коллег подойти к проблеме менее нервно:

«Почему мы этому вопросу уделяем внимание? Мне кажется, что под этой фразой кроется больше, чем говорится. Я вижу здесь упрек в адрес

кинематографа. В жизни есть много явлений, которые приписываются кинематографу, будто бы он в этом виноват. В таком случае надо было до этого запретить Рафаэля, Рембрандта, Рубенса, Микеланджело, которые всю жизнь в своем творчестве показывали голых женщин.

Если мы возьмем статистические данные из отделений милиции, то сможем убедиться, что хулиганские поступки и драки не бывают около Государственной Третьяковской галереи или Эрмитажа, где смотрят голых женщин.

Это явление есть в нашей жизни, но имеет другие причины. Мы не можем согласиться с тем, если это приписывают кинематографу. Нам могут приписать, что мы плохо с этим боремся. Но бороться с этими проявлениями нельзя платонически. Мы должны показывать процесс, а не показывать только последствия (Смех). Мы знаем, товарищи, что следует после таких упреков. Мы знаем, чем кончается дело, которое начинается с голых женщин»⁵⁵.

Р.Карапетян оказался неплохим пророком: истинную подноготную вопроса о «голизне» раскрыл сам А.Романов: «То, что делается в западном кинематографе, можно охарактеризовать одним словом – маразм. Ужасные следы оставляет влияние западного кинематографа на фильмы социалистических стран. Есть фильмы, которые заставляют тебя только разводить руками, и не понимаешь, что происходит. В этих фильмах мы не чувствуем новых, социалистических идей, но сталкиваемся с борьбой против социалистических идей, с противопоставлением социалистическим идеалам вещей, которые неприемлемы для нашего образа жизни. Прежде всего речь идет о том, что западный кинематограф стал удивительно грязным. Теперь о сексе и эротике не говорят, это этап пройденный. Сегодня порнография заняла экран целиком и полностью. Кодекс пристойности, принятый в 30-е годы в США, выброшен на мусорную свалку. Принимаются правительством законы, легализующие порнографию, как это сделано в Дании.

В этих условиях нашему кинематографу особенно важно выдержать эту схватку с грязью, которая идет из пределов того мира. И здесь борьба должна быть бескомпромиссной и беспощадной»⁵⁶.

Так и оказалось. Министр не шутил. «Пояс целомудрия» должен был надеть на себя весь наш кинематограф. На студии страны полетели строгие депешки вроде той, что получил, например, Глеб Панфилов, работавший над историко-революционным фильмом «В огне брода нет»:

«(...) Крайне целесообразно при написании режиссерского сценария обратить особо пристальное внимание на крайнюю увлеченность словесными излишествами, особенно в эпизодах с разгульной Марисей, в некоторых бытовых описательствах. Мария, думается нам, решена как женщина грубо чувственная. Это вносит в интересное, жизненное, убедительное повествование о людях революции ненужные, даже цинично звучащие элементы». (Из отзыва В.Сытина)⁵⁷.

Подвергать кастрации приходилось не только пламенных революционеров, но и современников. «По всей картине проследить бытовую сторону

жизни Веры Ивановны (школьной учительницы, не состоящей в законном браке с человеком, которого она любит. — В.Ф.), которая может охарактеризовать ее с негативной стороны», — настоятельно советует Д. Орлов авторам фильма «Чужие письма». Он же увещевает А. Михалкова-Кончаловского, работающего над «Сибирядой»: «В отношениях Таи и Александра есть некоторый налет пошловатости и банальности. Сама Тая также охарактеризована с одной стороны — авторы все время намекают на ее довольно свободное отношение с мужчинами. Просим рассмотреть возможность другого решения эпизода в постели. Так: Тофик мог бы заявиться к ней в гости в первый раз»⁵⁹.

Смешно? Но убеждение, что целомудренность героев на экране гарантирует такую же чистоту нравов в самой жизни, не раз порождало настоящие драмы. Вот отблеск одной из них, запечатлевшейся в служебной переписке по поводу «Коротких встреч» Киры Муратовой: «В своем заключении мы писали о том, что «живя в доме Валентины Ивановны, а до этого сойдясь с Максимом, Надя совершает по существу глубоко аморальный поступок. Однако авторы нисколько не осуждают ее за это, они не дают моральной оценки и поступкам Максима».

При доработке литературного сценария «мотив близости Максима и Нади» был убран. Однако в режиссерском сценарии сцены, говорящие о близости Нади и Максима, как и многие другие эпизоды (...), были вновь возвращены. Фильм был приостановлен и кредитование картины временно прекращено и возобновлено лишь после представления исправленного режиссерского сценария.

Однако исправления эти, видимо, сделаны были только для проформы, чтобы получить возможность продолжать работу над фильмом, так как несмотря на категорическое требование Главной сценарно-редакционной коллегии убрать мотив близости между Надей и Максимом, придающий всей коллизии характер откровенной пошлости, в картине все осталось как прежде. Такая «практика» вызывает резкое осуждение и самый решительный протест». (Из письма директора Одесской киностудии Г.Збандуга)⁶⁰.

Еще более драматичной оказалась судьба картины М. Калика «Любить», в которой комитетские сердцеведы усмотрели поклеп на нашу ясную и чистую советскую любовь. Как ни странно, «поклеп» обнаружился в... документальных кадрах, которыми перемежались игровые новеллы фильма. В этих кадрах реальные советские люди отвечали на вопросы авторов фильма: что они думают о любви? Ответы звучали разные, но были и такие: «Любовь бывает только у животных», «Жизнь дается один раз и прожить ее надо так, чтобы, оглянувшись назад, можно было увидеть кучубутылок и массу красивых женщин». Конечно, так думать и говорить советский человек не мог. Картина за спиной автора была изувечена поправками до такой степени, что режиссер потребовал снять свое имя. Обращение его в суд, в ЦК КПСС привели лишь к тому, что единственная копия первоначального авторского варианта бесследно исчезла и недрах КГБ...

Дорого обошлась попытка преступить стальной канон изображения образцовой советской любви и А.Смирнову. «Нам кажется, что ряд сцен потребует особого такта при своей реализации», – предупреждал главный специалист комитета по вопросам порядка и нравственности Д.Орлов автора «Осени» еще на стадии рассмотрения литературного сценария. Но поскольку суровое предупреждение не было должным образом воспринято, режиссеру пришлось расплачиваться за обнаружившуюся нехватку «особого такта»:

«Перечень поправок по картине «Осень»

1. Эпизод «В вагоне»

Вместо текста:

– «Ну, не надо, пожалуйста!

– Спят все.

– А проводница? Подожди, сейчас приедем...»

введен текст:

– «Знаешь, давай вернемся.

– Не нервничай.

– Ну, правда!

Мне что-то не по себе...»

2. Эпизод «Утро второго дня»

Сокращен текст начиная с реплики:

– «Да я к нему в кровать лечь боялась...» и до конца эпизода.

3. Эпизод «День третий» (Снята новая сцена «Саша и Дуся в сених», их разговор о любви).

4. Эпизод «День четвертый»

Вместо текста:

– «Сколько у тебя было мужиков?

– Что за глупости? А если я скажу «сто», ты оденешься и уедешь?»

введен текст:

– «Сашка, а ты меня часто вспоминала?

– Когда плохо приходилось... Вот, думала, все-таки есть человек, который меня любит, как никто...». И т.д., и т.п.⁶¹

Пуризм редактуры, впрочем, распространялся не только на сцены и эпизоды, «требующие особого такта». В Малом Гнездиновском предписывали не только, как надлежит целоваться и обниматься советскому человеку, но и как вести себя буквально во всем. Даже словарный запас «хomo советикуса» в его экранном обличье строго и целенаправленно отфильтровывался, хлорировался, обесцвечивался. Поразительно, но факт: редакторы, действовавшие в соответствии с известным лозунгом «советский паралич – самый прогрессивный в мире», старались облагородить даже экранные речи заведомых негодяев, подонков, воров и т.д. Главный филолог Комитета, уже не раз упомянутый нами Д.Орлов, сам числящийся по цеху сценаристов и драматургов, поучал Василия Шукшина, работавшего над «Калиной красной»: «Просим строже и экономнее отнестись к

диалогам, не форсировать яркость фразеологии и лексики бандитской компании, избежать употребления слов типа "бардак"⁶².

Но если уж ранимое редакторское сердце так болело за тексты, выговариваемые на экране родными советскими уголовниками, то какие же титанические усилия приходилось прилагать к тому, чтобы полновесно и высоко звучало экранное слово носителя самой передовой коммунистической идеологии. И надо ли удивляться, что росли, множились целые Гималаи таких вот служебных рапортов:

«В эпизоде «Раннее утро» закадровая реплика уборщицы: «Хоть бы они поспыхали скорее» заменена репликой «Хоть бы они поотдыхали скорее». («Из жизни отдыхающих»)⁶³.

«Убрать фразу учительницы зоологии «Дикари!», «Людоеды!» («Чужие письма»)⁶⁴.

«В разговоре Екатерины Андреевны с Варей заменить реплику «теперь все по благу». Убрать реплику Екатерины Андреевны: «Русскую не мог найти» («В четверг и больше никогда»)⁶⁵.

Убирались, тщательно выскабливались не только «принижающие» светлый образ советского человека реплики, но и грубости, жаргонные словечки. Все тот же Д. Орлов, вложивший столько сил в великое дело соблюдения приличий, строго предписывал автору «Осени» А. Смирнову:

«Вызывает возражение употребление героями некоторых оборотов речи, вроде «хрен тебе», «к сучьей матери», «побило тебя мордой об стол», «задница», «твоим носом рябину клевать...», которые не имеет смысла пропагандировать с экрана»⁶⁶.

Казалось бы, каждое в отдельности из всех этих многочисленных «чресчур», «слишком», «сверх меры» и прочих дозирующих предписаний не было смертельным. Ведь речь в каждом случае велась как бы и не о тотальном запрете, абсолютном отсечении какого-то мотива, а лишь о его «смягчении», дозировке в соответствии с пресловутым «чувством меры». На самом деле, эти не самые страшные, на первый взгляд, предписания опутывали художника со всех сторон настоящей паутиной ограничений, лишали его свободы движения навстречу реальной жизни и неумолимо вели – в лучшем случае – к сглаженно-упрошенному воспроизведению реальности, а чаще к затверживанию расхожих стереотипов, художественному штампу.

Но что правда, то правда – самые страшные табу и самые суровые ограничения поджидали кинематографистов в иных местах.

«СИМВОЛИЧЕСКОЕ БРАТАНИЕ ЖИВЫХ И МЕРТВЫХ НЕ ДОЛЖНО ПРИОБРЕТАТЬ ХАРАКТЕР КЛАССОВОГО ПРИМИРЕНИЯ...»

Кинонадзирателям и киноконтролерам важно было проследить не только за тем, чтобы на экране не было грязных улиц советских городов, изб заколоченными окнами – памятников коллективизации, пьяных, грубых,

неопытных советских людей, чтобы на экране не было ничего ни «чересчур» печального и драматичного, ни «слишком зубоскального и непочтительного и конечно же – чего бы то ни было не совсем понятного, не совсем договоренного, не до конца разжеванного. Куда важнее было соблюсти на экране систему надлежаще-правильных представлений о стране и мире, истории и современности, нашем самом передовом и прогрессивном общественно-государственном устройстве и его невероятных достижениях.

В числе самых главных и наиболее часто пускаемых в дело постулатов эстетики Госкино было неслучайное требование «классового подхода». Так, заворачивая на доработку режиссерский сценарий «Потерянный кров» (написанный по мотивам одноименного романа И.Авижюса), Д.Орлов среди главных «прегрешений» называет следующее: «Из режиссерского сценария ушли социальные, классовые мотивировки, они заменены иными причинно-следственными связями».

«Иные» – не годилось. Любые «иные»!

При этом ультимативное требование «уточнить классовость», «подчеркнуть» или «прояснить социально-классовый аспект» и т.д. и т.п. распространялось не только на фильмы историко-революционной или близкой к тому тематики, в коих данный инструментарий до какой-то степени мог быть применим. Беда заключалась в том, что клише «классовой борьбы» комитетская редакция норовила наложить на все фильмы подряд, не исключая даже и фильмы-сказки. От Сергея Овчарова, автора «Небывальщины», фильма, построенного на игре озорной и безудержной фантазии, тоже потребовали вклада в пропаганду расхожих идеологических штампов: «Требуется более четко подчеркнуть социально-классовый аспект (...) рассказанной истории»⁶⁷. (Сей мудрый совет принадлежал А.Богомолову.) Но случалось, что стремление свести всю сложность жизни к пустым идеологическим клише, намертво зашорить сознание рамками «классовой борьбы» возносило комитетских мыслителей и не на такие высоты. В финале фильма А.Михалкова-Кончаловского «Сибиряда» была сцена: геологи, установившие буровую вышку на окраине глухой сибирской деревни, бок о бок со старинным сельским кладбищем обнаруживают долгожданную нефть. Внезапный выброс попутного газа приводит к пожару. Огонь перекидывается на кладбище. Горят старинные деревянные кресты, адским огнем объаты могилы. Деревенские жители пытаются прорваться к могилам близких, дорогих людей, но их не подпускают к опасному месту – в любую секунду может последовать очередной взрыв. И в кульминационный момент этой жуткой, драматичной сцены на экране в плавных, замедленных кадрах представляли, словно видение, прощальные объятия живых и мертвых. Дети, сестры, братья словно прощались с памятью о самых близких людях. И как же отреагировало трепетное чиновничье сердце на эти пронзительно-горькие кадры? «Просим продумать в финале показ кладбища, – деловито отписывает авторам тот же А.Богомолов. – Символическое братание живых и мертвых не должно приобретать характера классового примирения»⁶⁸. Каково?!

Неустанные заботы о четкости классовых подходов неизбежно приводили к тому, что то тут, то там обнаруживались «идеологически чуждые подходы», опасные и недопустимые уклоны то в какой-нибудь распроклятый пацифизм, то – страшно даже молвить – в «абстрактный гуманизм». Яркая, последовательная борьба с этими ядовитыми ростками презренных «общечеловеческих», «надклассовых ценностей», как известно, определяла главную линию борьбы с инакомыслием на экране на всех этапах истории отечественного кино. В эпоху застоя, когда многоголовая гидра «абстрактного гуманизма» опять начала было обнаруживать свое присутствие на экране, священные традиции искоренения опасной идеологической заразы были возрождены и приумножены. Вот почти классический образец реакции на очередной происк певцов «абстрактного гуманизма» – заключение сценарно-редакционной коллегии Литовской киностудии на сценарий Е.Шифферса «Длинная дорога человека»: «Отказавшись от непритязательной, ясной по смыслу и по подаче истории (...), Е.Шифферс заменил ее расплывчатой, обремененной туманными многозначительностями коллизией, основное содержание которой сводится к абстрактной идее исключительного воздействия изначальных ценностей, так называемых истоков (...), на человеческую душу, к жажде самоочищения от какой-то социально обусловленной и немотивированной скверны, довлеющей чуть ли не над всеми персонажами (...). Общая стилистика сценария выдержана в вычурных, витиеватых, «библейских» тонах (...) Отсутствие четкой авторской мысли, ложная глубокомысленность накладывают на сценарий отпечаток вневременности и асоциальности» (З.Григорайтис)⁶⁹. Обвинение в «отсутствии четкой авторской мысли», «ложной глубокомысленности» и пр. не должно сбить с толку. Такими ярлыками награждалась любая попытка выйти за пределы клишированного официозного мировосприятия и манеры мыслить исключительно категориями «классовости». Ясно, четко, убедительно мыслить можно было только в координатах единственно верного и подлинно научного вероучения.

Не перечислять всех авторских заявок и литературных сценариев, загубленных неистовыми ревнителями «четких классовых подходов» (о некоторых из них нам предстоит рассказать в разделе «Неосуществленные замыслы»). Но случалось, что авторам удавалось прорваться сквозь предварительные охранные барьеры, и тогда «чуждые», «вредоносные», «опасные» для общества развитого социализма мотивы нет-нет да и проявлялись то в одном, то в другом фильме. В таких случаях резали по живому. Без наркоза. «От абстрактной проповеди добра он (речь о главном герое фильма. – В.Ф.) должен перейти к более настойчивому внушению ребятам нравственных истин социалистического общества»⁷⁰ – это поучение маниакально одержимого «классовым подходом» А.Богомолова авторам «Пацанов» опять-таки было адресовано и всему советскому кинематографу.

«ИСКЛЮЧИТЬ РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ»

Коварная гидра «абстрактного гуманизма» была многоголовой, могла принимать самые разные, подчас неожиданные, внешне благообразные обличья. Так что дремать сторожевой службе не приходилось. В зоне постоянного и особо повышенного внимания находилось, например, «увлечение» иных кинематографистов религиозными образами и мотивами. Красная лампочка тревоги вспыхивала по этому поводу на контрольно-пропускных пунктах довольно-таки часто.

Еще на обсуждении одного из первых вариантов литературного сценария «Андрей Рублев» один из членов сценарно-редакционной коллегии, некто Г. Бровман, унюхал явную «крамолу»: ведь действие в сценарии все время крутится вокруг церквей да монастырей. А кульминационный эпизод какой? Не царь-пушку отливают, а колокол. Церковный! Да и сам-то Андрей Рублев с сотоварищи не ревплакаты ведь пишет, а иконы. Скользкий матерьяльчик!..

И в официальный протокол обсуждения предусмотрительно заносятся соответствующие строки: «У меня есть некоторые опасения. Надо найти ключ к тому, чтобы икона не стала символом религиозного мракобесия. Здесь есть тревожные признаки того, что авторы не всегда это чувствуют. Вопросы борьбы с религией и мистицизмом будут еще очень актуальны. А мы должны быть воинствующими безбожниками. Нужно помнить, что русское декадентство всегда пользовалось иконописью...»⁷¹.

На обсуждении присутствует и сам Андрей Тарковский. Можно себе представить, с каким лицом молодой художник выслушивает этот безграмотный бред. Тогдашний предводитель комитетской редакции А. Дымшиц работает более тонко и наставительно напоминает режиссеру: «Монашеская ряса людей творческих входила в противоречие с церковными канонами. По сути дела, это был ранний атеизм, выступающий в рясах монахов...».

Ох, какая мудрая и тонкая подсказочка. Великий иконописец Андрей Рублев как спонтанный атеист и тайный богоборец. Эх, как славно!..

Тарковский, увы, столь перспективной трактовкой пренебрег. Последующий запрет его фильма обычно связывали якобы с «неоправданным увлечением жестокостью», «натуралистическими сценами изуверств» и т.п. Документы однако показывают, что с наименьшей свирепостью «воинствующие безбожники» пытались устранить из фильма и опасный «крен в религиозность»: «Убрать сцену Голгофы», «сократить споры о толковании религиозных образов и тем»...

И однажды, «уличив» режиссера в «болезненном пристрастии к божественному», стражи порядка уже не упускали случая, чтобы «снять налет религиозности» с каждого очередного фильма Тарковского. «Устранить концепцию Бога» – это о «Солярисе». «Разговор с Натальей носит библийский характер» – это о «Зеркале». Замечания по этому фильму формулировал и растолковывал опецившему автору самолично Филипп Тимофеевич Ермаш, главнокомандующий всем советским кинематогра-

фом. Стенограмма обсуждения зафиксировала поразительную афористичность его речи: «И там, где поют Баха, то это сделано неудачно. Исходя из того, что вся музыка в фильме исходит из религиозной музыки Баха, то это придает картине в целом мистический характер, не по-советски звучит...»⁷².

«Бах звучит не по-советски» – тонко подмечено! Подстать такому тонкому и проницательному шефу старались зреть в самый корень и его подчиненные. «Судя по просмотренным пробам, общая тональность будущего фильма может оказаться религиозно-патетической, элегической»⁷³, своевременно сигнализировала начальница ГСРК И.Кокорева по поводу фильма Параджанова «Цвет граната». И ведь как в воду глядела!

А между тем в 1971 году ЦК КПСС принял очередное грозное постановление об усилении атеистической пропаганды среди населения. Всем идеологическим организациям и ведомствам предстояло дать на этом направлении стратегический бой. Особые задачи опять-таки возлагались на «важнейшее из искусств». В Госкино срочно запустили целую обойму документальных, научно-популярных и даже художественных фильмов крутой атеистической направленности. Только-только успели отпартировать о грандиозной работе в ЦК, а тут удары в спину, предательство в собственных рядах – словно нарочно косяком пошли фильмы, смакующие религиозные обряды и мотивы.

«В процессе перевода на одну пленку рекомендуем отредактировать предфинальный разговор Фабиана с коммунарами, а также произвести монтажные уточнения финала, устранив из него избыточную религиозную символику», – наставляют И.Миколайчука («Вавилон–XX»)⁷⁴.

«Обращаем Ваше внимание на то, что в заключении Главной сценарной редакционной коллегии по предыдущему варианту сценария указывалось, что в нем была создана абстрактно-мистическая и едва ли не религиозная картина, за которой совершенно не просматривалась действительность, тенденции ее развития (...).

Вновь представленный вариант сценария в главной своей сути остался неизменным», – тревожно сигнализирует Д.Орлов руководству Госкино Грузии по поводу сценария А. Рехвиашвили «Несколько страниц из жизни Антима Ивериели»⁷⁵.

«В процессе дальнейшей работы настоятельно рекомендуем исключить из ткани сценария религиозные мотивы как средство развития сюжета и характеров, сосредоточив основное внимание на разработке социальных конфликтов и нравственных поворотов в человеческих взаимоотношениях», – а это уже «привет» А.Богомолова Сергею Параджанову («Легенда о Сурамской крепости»)⁷⁶.

Вот еще одна дружеская весточка того же автора создателям фильма «Три дня знойного лета» (реж. М.Кокочашвили): «Общий пафос сценария, на наш взгляд, направлен целиком в прошлое. Чисто археологические и этнографические подробности переполняют произведения. Особое удивление вызывают рассуждения о чисто религиозных символах и смысле веры. Школьный учитель, отнюдь не преподаватель духовной

семинарии, ведет с современными младшими школьниками беседы о Христе, о смысле веры, что вызывает у ребят воодушевление»⁷⁷.

В неистовой битве с «мистикой» не могло быть мелочей. Поэтому в редакторских заключениях на сценарии и фильмы возникали даже такие, например, строки: «Сократить эпизод в музее, исключив наезд камеры на фигуры католических святых» (из заключения Е.Котова на фильм Араминаса «Когда я был маленьким»)⁷⁸.

Но как бы ни соскребали «налет религиозности» и даже самую атрибутику церковно-религиозных культов, «зараза» упрямо прорастала в самых неожиданных местах.

«Трагировка роли главного положительного героя – Сотникова – создает сейчас представление о нем как о пассивной жертве, с самого начала обреченной на гибель. Более того, изобразительное решение этого образа вызывает некие библейские ассоциации, совершенно чуждые фильму и самому Сотникову – командиру Красной Армии, коммунисту. Подобные кадры и планы необходимо из фильма исключить», – таков редакторский ультиматум, предъявленный Ларисе Шепитько после просмотра материала «Восхождение».

Это, увы, не единственное прегрешение режиссера. «В сцене, где ночью лежит раненый, замерзающий Сотников, нужно убрать торжественную религиозную музыку... Это придает несколько мистический характер сцене (...).

Нужно исключить разговоры о том, что Портнов до войны занимался атеистической пропагандой. Здесь получается некоторое нежелательное противопоставление. Занимавшийся атеистической пропагандой Портнов – садист, изменник Родины, а верящий в бога староста, останавливающий отчаявшуюся Демчиху от предательства «божьем словом», – стойкий советский патриот. Словом, получилось совсем неуместное противопоставление атеизма и религии в пользу последней»⁷⁹.

Но как же можно такое противопоставление вытерпеть!

«ПРОЯСНИТЬ СМЫСЛ КАРТИНЫ...»

Впрочем, угодить высоким эстетическим запросам нашего киногенералитета было практически невозможно. Не устраивал, раздражал ползучий натурализм. Так, казалось бы, – возрадуйся языку поэтических метафор и символов, обобщенных образов, многозначности притчевого иносказания! Оказывается, и это не устраивало. И вот неутомный Д.Орлов уже отчитывает А.Рехвиашвили за то, что сценарий «Путь домой» «перегружен множеством метафор и символов»⁸⁰.

Настораживало, пугало вообще любое «философствование» (даже от лица героя), выходящее за пределы дозволенного круга идеологических стереотипов и мыслей-клише. «Неуместным представляется в сценарии элемент некой «философичности», который проявляется в стремлении Виктора привить Александру мироощущение «супермена» (из заключения А.Богомолова на сценарий «Грачи»)⁸¹.

Но, если вдуматься, то, пожалуй, более всего ненавидели, опасались, истребляли искусствоведы из Малого Гнездиновского само... искусство как таковое. Сама природа его, способность через одно выражать совсем другое, передавать неконтролируемую игру эмоциональных и смысловых оттенков, ускользающая многозначность художественных образов постоянно таили в себе угрозу того, что при любом контроле подлинный художник все равно – пусть косвенно, не в полную силу, – но все равно сумеет выразить то, что у него на душе. Потому-то в центре неутомимой деятельности администраторов от кино всегда стояла задача непременно «прояснить смысл» сценария или фильма, вывести его на поверхность, избежать многозначности, упаковать «главную идею» в привычные обертки хрестоматийных формул и успокоительных клише.

Всякая неожиданность, непредсказуемость процесса рождения образа, возможность незапрограммированных смещений, поворотов, трансформаций задуманного настораживали и путали до обморока. Показательно в этом отношении редакторское заключение на сценарий С.Параджанова «Интермеццо»: «Сценарий на темы рассказов М.Коцюбинского написан в тишичной для этого режиссера, своеобразной, а точнее, некоей сюрреалистической манере, на наш взгляд, далекой от эстетики классика украинской литературы, образный строй произведений которого определяется методом критического реализма.

Даже если допустить правомерность подобной «модернизации» классики – мы обязаны отметить, что система символов, заложенная в сценарии, дает самые широкие возможности для экранного толкования. Поэтому предопределить окончательный идейный итог будущего фильма хотя бы в общей форме, сегодня представляется затруднительным. Авторы в своем произведении оперируют весьма острыми социальными и политическими категориями и образами. Без абсолютно точного художественного решения и идейной акцентировки это произведение в конечном итоге может иметь на экране самый неожиданный идейный результат».

В заключении сценарно-редакционной коллегии Украинского комитета говорится: «Верится, что мы имеем дело с закономерным новым идейно-творческим устремлением оригинального художника, завоевавшего, на наш взгляд, право на подобный содержательный эксперимент. Доверие к художнику совершенно необходимо, но и оно должно иметь разумные границы. Жизненная же практика не раз показывала, что художественные эксперименты при нечеткой заданной идейной позиции оказывались бесперспективными. Мы знаем С.Параджанова как оригинального художника, умеющего раскрыть на экране красочный мир этнографического характера, владеющего символическим и метафорическим языком на экране, художника, известного, кстати, своей способностью довольно свободно обращаться с литературным материалом. Сфера же социальной сатиры, ясно прочитывающаяся в сценарии, требует очень точной и недвусмысленно трактуемой литературной основы» (из отзыва зам. главного редактора ГСРК Е.Котова)⁸².

«Интермеццо» зарублено. В небытие канула и предыдущая картина Параджанова «Цвет граната», снятая в Армении. По той же самой причине. А ведь режиссера строго предупреждали еще в самом начале работы: «Нам кажется необходимым еще раз напомнить студии и режиссеру С.Параджанову о необходимости уходить от излишней иероглифичности и зашифрованности его образной системы.

Работая над фильмом, необходимо помнить, что личность героя в специфике его творчества должна быть рассмотрена (речь идет о Саят-Нова. – В.Ф.) и донесена до зрителя. Изобразительный ряд фильма наряду с прочими художественными достоинствами должен донести до зрителя в ясной и четкой форме историю поэта, характеристику его душевного склада и творческого наследия. Работая над фильмом следует... добиваться более глубокой и опять-таки ясной по мысли разработки характеров персонажей»⁸³.

Не вял. Ослушался. Ну и пеняй на себя:

«По общему мнению членов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, участвовавших в просмотре и обсуждении, материал не дает возможности получить сколько-нибудь ясное представление о Саят-Нова, о реальном жизненном пути великого поэта Закавказья и о его месте в развитии армянской национальной культуры.

Материал, просмотренный Комитетом, лишен сколько-нибудь ясной и последовательной мысли – он распадается на отдельные, логически не связанные между собой сцены и эпизоды, он перегружен ложными, не прочитывающимися аллегориями и символами. Материал характеризуется стремлением авторов к чисто формальным, лишенным смысла изобразительным эффектам.

Отсутствие на экране образа Саят-Нова – поэта, музыканта и общественного деятеля – предопределило глубоко неудовлетворительный характер представленного на консультацию материала, его творческую бесплодность и его несоответствие задачам воссоздания средствами киноискусства образа народного певца.

А.Романов»

Автор, пытаясь объясниться, защитить свое детище, пишет письмо министру:

«Вызывает полное недоумение заключение Союзного комитета, в котором фильм «Саят-Нова» обвиняется в отсутствии «познавательного смысла материала» и отсутствии образа общественного деятеля, стихов и песен Саят-Нова, в «несоответствии задачам воссоздания средствами киноискусства образа народного певца».

Одобренный Вами сценарий и пробы к фильму, как Вам известно, и не ставили задачи отображения биографии поэта. Сценарий в условной форме рассказывал об истории души поэта, о его внутреннем мире. Именно эта задача и определяла стилистику фильма.

Любому и не специалисту в живописи ясен мой принцип в изобразительном решении фильма – я отталкиваюсь, и не скрываю этого, от армянских миниатюр, от принципов древней армянской архитектуры и живописи. Тот же принцип я сохранил и в музыкальном оформлении фильма – музыка исключительно народная. Личность Саят-Нова меня заинтересовала именно с этих позиций, так как поэт нес в своей душе красоту народных обрядов, обычаев, народного искусства.

Естественно, меня смущает безапелляционность тона заключения Союзного комитета, тем более, что оно совершенно очевидно противоречит и заключениям саятноведов, и выступлениям крупнейших художников, поэтов, ученых Армении, известных грузинских, украинских деятелей культуры, высоко оценивших художественные достоинства фильма. (Прошу ознакомиться со стенограммой худсовета.)

Поэтому и считаю, что подобные формулировки, как «творческое бесплодие», «формальные, лишённые смысла изобразительные эффекты», – оскорбление, которое коснулось не столько меня, сколько источников моего вдохновения – народа Армении и его бессмертного искусства.

С.Параджанов»

Все тщетно! Министр не удосужился даже ответить автору. Картину принялись спасать – вносить монтажные поправки, «уточнять», «прояснять». Было изменено название, и это означало, что студия уже не заявляет свой фильм, как произведение, посвященное Саят-Нова.

Итог?

«Главное управление художественной кинематографии, посмотрев новый вариант полнометражного художественного фильма «Цвет граната», не видит возможности рекомендовать его к выпуску на союзный экран.

Фильм по-прежнему состоит из цепи эпизодов, крайне субъективных по своему художественному воплощению, не дающих представления о замечательном поэте народов Кавказа, его эпохи и творчестве. Смысл картины не проявился. Она не представляет никакого интереса для широкой зрительской аудитории.

Начальник Главного управления
художественной кинематографии

Б.Павленок

Главный редактор сценарно-
редакционной коллегии

И.Кокорева».

Тут за ножницы взялся С.Юткевич. Картина была перемонтирована. Вставлены разъясняющие титры с текстами стихов поэта. И только тогда, после нескольких раундов ожесточеннейшей борьбы, Комитет принял картину. Принял чисто символически. За исключением Армении зритель – ни «широкий», ни самый «узкий» – фильм так и не увидел...

Скажут – то Параджанов! Особый случай, исключительная судьба...

Соглашусь. Но вот – другой случай – Кира Муратова. Совсем иной авторский мир, иной материал и другие ориентации. «Короткие встречи». Но тогда, отчего же и ей шеф ГСРК И.Кокорева предъявляет, по сути дела, абсолютно тот же ультиматум с требованием ясности, четкости, однозначности?

«... Это бесспорно талантливое произведение лишено ясной авторской концепции. Создается ощущение, что, вылепив интересные образы, найдя характерные ситуации, авторы не дают явлениям четкой партийной оценки. Поэтому материал сценария можно рассматривать и трактовать в различных аспектах. Хотелось бы, чтобы в этом сценарии авторская мысль была бы проявлена достаточно четко».

Заключительным врагом комитетской музыки оказывается и неповторимый авторский стиль. Стандарт. общее место, абсолютная стертость стиля в цене. Необычность, неповторимость, яркое проявление всего индивидуального отталкивает, настораживает, пугает. Самые тонкие и необычные стиливые решения не прочитываются, воспринимаются неадекватно. «Перенасыщенность материала патологическими типами, режиссерская нарочитость в показе нормального поведения психически больных людей...»⁸⁴. Про кого это? Кто доказался?

Да, все та же Кира Муратова. Снимала «Дети подземелья», получила ультиматум: «Убрать из материала то, что явно находится за гранью поведения нормальных людей». Можно было бы только посмеяться над столь нелепым обвинением, если бы дело не приняло суровый оборот: Муратову отстранили от монтажа и «исправили» картину вопреки всем протестам автора. Порезали, изуродовали. Не дрогнув, подвели под заведенный в ведомстве стандарт...

Игра творческой фантазии, многозначность метафор и символов, недосказанность – все это поистине ненавистно редакции, пугает и настораживает ее. Вот почему по-настоящему сложные вещи, построенные на полутонах, взаимоотражении сюжетных линий, внутренних сцеплениях элементов образной конструкции, мерцании образов – все это страшит контролеров Госкино, пожалуй, даже больше, чем острые, но прямолинейные ленты социально-критического направления. И недаром редакторские циркуляры на подобные сценарии и фильмы прямо-таки вопиют об одном: прояснить, уточнить, разжевать, отделить текст от подтекста, внести полную определенность! От А.Тарковского, работавшего над «Сталкером», требуют: «Сейчас совершенно непонятно происхождение и сам характер Зоны, в которой происходит основное действие сценария. Откуда она взялась? Что это – порождение вездомной цивилизации? Или это установление самих людей? Или же это результат какой-то войны, какого-то социального катаклизма?»

Отсутствие определенности заставляет... гадать и предаваться самым различным толкованиям, что отвлекает от прослеживания и верного понимания смысла вещи. Необходимо внести в сценарий пространственно-временные черты: должно быть совершенно ясно, что действие

происходит в настоящее время в некоей условной, буржуазной стране»⁸⁵.

Удавка запретов, ограничений стягивалась на горле советского кино столь туго, площадка для реализации оказывалась столь узкой, что авторская мысль готова была унести в какие угодно заграничьи, космические выси и даже сугубо фантастические страны. Но и там, в этих условных пространствах, сугубо притчевых, иносказательных повествованиях беспощадно настигала художников намертво клишированная мысль комитетского цензора:

«Заключение Главной сценарной редакционной коллегии
по литературному сценарию «Бойцовый кот возвращается
в преисподнюю» (автор А.Стругацкий)

Главная сценарная коллегия рассмотрела сценарий А.Стругацкого и считает, что автором учтены отдельные замечания (...). Однако ряд существенных рекомендаций коллегии пока еще не нашел художественно убедительной реализации.

Так, в сценарии осталась неопределенная ложная концепция «экспорта революции», мысль о допустимости вмешательства «землян» во внутренние дела инопланетных жителей. Эту неверную концепцию подтверждает сейчас в сценарии мотив спасения «прогрессорами» культурных ценностей Гиганды, ее выдающихся ученых. Двусмысленно выглядит эпизод с «бронемастером», где с «прогрессоров» не снимается до конца подозрение в шпионаже. Сам насильственный характер перевоспитания Гая, удержание его на Земле против воли воспринимается тоже как своего рода «экспорт идей». При этом недостаточно ясно, какие именно идеи воспринял, в конце концов, Гай от «прогрессоров», чему научился у них, с какими осознанными целями вернулся к себе на родину.

Условности жанра фантастики не должны мешать ясному определению в сценарии классовой расстановки сил на Гиганде. Следует уточнить с этих позиций, из-за чего там происходит война, кто и с кем воюет. Без этого антивоенная тема, звучащая в произведении, может обернуться пацифизмом. Наконец, в жизни людей будущего, какой она предстает в сценарии, отсутствует пока напряженный творческий ритм, дух неуспокоенности и исканий. Эпизоды, в которых представлен быт, труд, искусство «землян», не создают, вопреки замыслу автора, ощущения стремительного взлета цивилизации.

Коллегия считает, что в представленном варианте сценарий «Бойцовый кот возвращается в преисподнюю» не может быть рекомендован к постановке (...).

Главный редактор

Главной сценарной редакционной коллегии

Д.К.Орлов»⁸⁶

Все! Некуда деваться... Ни пяди земного, ни даже выдуманного пространства, где бы мысль художника могла реализоваться, не попав в

тиски запретов, ограничений, непрекращаемых идейных и эстетических догматов. На каждом шагу, куда ни ступи, — цензурные капканы. И каждая попытка самостоятельно мыслить, видеть и объяснять окружающий мир как реальность подпадает под страшный пресс клишированных представлений и политических мифов. И повсюду, всегда, во всем — тотальное навязывание мертвого стандарта, убогих схем, лозунговой упрощенности.

Бедное наше кино! Что оно вытерпело...

Вытерпело ли?

Да, конечно, в годы застоя появились «Зеркало», «Начало», «Печки-лавочки», «Долгие проводы», «Агония», «Проверка на дорогах», «Цвет граната», «Жил певчий дрозд», «Необыкновенная выставка», «Лютый», «Тризна» и другие яркие и необычные вещи. Но то были одиночные героические прорывы. И чего они стоили этим смельчакам, отчаянно и нерасчетливо бросавшимся на красные флажки массивированной облавы! Сколько сил, времени, нервов ушло не на реализацию самих замыслов, а на долгую и безнадежную борьбу за право их воплощения!

А мы еще удивляемся сегодня, недоуменно разводим руками, пеняем перестроечным временам: мол, как же так, долгожданные свободы объявлены, а где же новые шедевры, отчего не бьют фонтаны?

Да откуда им взяться! Лучшие из лучших уже сошли в могилы. Другие еще только отходят от ран. А многие сломались еще тогда, в глухие годы, не выдержав давления и зрелища казней своих товарищей. Впрочем, что там кино — вся наша огромная страна, измученная и измороженная, обессиленная, с таким трудом, с таким невероятным напряжением пытается сейчас подняться и уйти от своего проклятого прошлого. И как же нелегко, как мучительно даются эти шаги...

КТО ВИНОВАТ: ЛЮДИ ИЛИ ИДЕИ?

Роковой этот вопрос сейчас неотвратимо встает перед всей страной. Неизбежно встает он и перед нами в связи с судьбой кинематографа. На чьей совести загубленные замыслы, испохабленные сценарии и фильмы, изломанные судьбы не только отдельных мастеров, но целых поколений? Кто отбивал у кинематографистов охоту к серьезному и честному разговору со своим народом? Кто растлевал их — званиями, премиями, подачками? Кто довел наше кино, некогда столь богатое яркими талантами, до состояния глубочайшей депрессии?

Да, конечно же, наше родимое киноведомство. Кто же еще. Вот и наш легендарный Пятый съезд прямо показал на него пальцем. При желании можно было бы найти и совсем конкретных виновников. Каждый сотворенный в свое время злодейский акт имел свою совершенно конкретного исполнителя, что по законам бюрократической системы непременно должно было быть засвидетельствовано соответствующим циркуляром. И на каждой такой бумаженции — мы это уже видели — обязательно стоит чьи-то личная подпись. Значит, их — этих подписавших — и винить? А как

же иначе! Да, они «всего лишь» исполняли свой служебный долг. Да, они «были вынуждены» подписывать «похоронки», строчить заключения с маразматическими замечаниями, от которых самим, наверное, было стыдно и тошно. Значит ли это, что такое вынужденное участие не в самых красивых и благородных делах, позволяет снять с них всякую моральную ответственность за содеянное? Нет уж, извините!

В начале 70-х, собирая материал для книги «Пересечение параллельных», которая предназначалась для серии «Творческая лаборатория кинематографиста», я специально изучал от начала и до конца процесс создания не одной картины. Много времени провел на съемках, ездил в киноэкспедиции, аккуратно посещал все худсоветы и даже вместе с авторами ходил «сдавать» картины в Госкино. Именно тогда, изучая творческую лабораторию режиссера, я познакомился воочию и напрямую и с самой антитворческой кухней Госкино. И если бы я сам, своими собственными глазами не видел, как ломали, например, Булата Мансурова на «Тризне» и после нее, как страшно мучался, корчась от боли, сбежавший из больницы Василий Шукшин на стульях в тонстудии, перезаписывая и внося идиотские поправки комитета по «Калине красной», и еще много-много подобных страшных сцен, то сегодня я, быть может, был бы более сдержан по отношению к служителям верхних этажей Малого Гнездиковского. Но я знаю их в деле, видел прямые последствия их акций, и потому не склонен прощать.

И все же дело не только в чиновниках. И не столько в них. Не согласись одни из них на выкручивание рук, нашлись бы другие. Может быть, даже еще похлеще. К тому же, подписывая позорные документы своим именем, комитетчики на самом-то деле выступали не от себя вовсе, а от лица всей системы. Конечно, у гонителей и запретителей проглядывали подчас и сугубо личные пристрастия, вкусовые предпочтения и антипатии, нравы и капризы. Но все же их устами изрыгались прежде всего слова и идеи, рожденные отнюдь не в самом генштабе отрасли. Тугой ошейник запретов не являлся чьим-то сугубо персональным изобретением. Это не была эстетика лично Д. Орлова или Б. Павленка. И даже не эстетика Госкино как ведомства. Наложение запретов, обескровливание поправками и другие карательные меры осуществлялись под знаменами и высокими лозунгами «социалистического реализма». И необозримое страшное кладбище задуманных замыслов, изувеченных фильмов – это прежде всего истинные «творческие достижения» данного творческого метода, явленного уже не в витиевато-загадочных и напыщенных теоретических сочинениях, а реализованного в конкретных делах и повседневной практической работе.

В самом деле, не в редакторских кабинетах изобретались принципы, составляющие существо этого будто бы самого диалектического, самого универсального творческого метода – принцип народности и партийности, принцип изображения жизни в ее непременно революционном развитии, принцип активного участия в преобразовании жизни и т.д. и т.п. И в своей повседневной работе комитетская машина редактур, множа пухлые папки похоронных заключений, отправляя из студии свои инструктивные

послания с ультимативными требованиями «изъять», «прояснить», «снять налет...», настраивалась именно на этот свод железных, непререкаемых постулатов, изложенных еще на заре сталинского соцреализма и с той поры затверживавшихся с нарастающей силой в бесчисленных научных фолиантах, на конференциях и съездах творческих союзов, в школьных и вузовских учебниках, в специальных литературно-критических журналах и общей печати. Возможно, вся эта мертворожденная догматика не принесла бы нашей культуре такого страшного урона, если бы священное учение о методе соцреализма, как все «нормальные» эстетические системы, было бы открыто критике. Но это было абсолютно исключено, поскольку «учение», рожденное и взлелеянное сталинской эпохой, идеально вписывалось в идеологическую и государственно-политическую систему насаждавшегося в стране казарменного социализма. Работая прежде всего на ее прославление, «учение» пользовалось и особым официальным покровительством властей, узаконивалось в качестве государственной эстетики, единственно возможной и допустимой. Поэтому безраздельная монополия пресловутого метода обеспечивалась не глубиной заключенных в нем идей, не безупречной логикой, а всей невиданной мощью тоталитарного государства, кровно заинтересованного в искусстве, обслуживающем его интересы. Вот собственно почему такое страшное раздражение и жесточайший отпор вызывало у чиновников, руководящих культурой, все то, что в живом творческом процессе выходило за пределы прокрустова ложа официальной эстетики, не соответствовало ее духу и букве. Вот почему стремление художника хоть в какой-то мере вырваться из этих ограничительных, сдавливающих рамок соцреализма, естественно и логично воспринималось как вызов, как измена великому партийному делу и, стало быть, народу и отечеству. Потому столь беспощадной была и расплата за такого рода «измены»...

Убежден, что апологеты социалистического реализма не оставят свою и поныне могучую крепость. Можно даже предсказать, каким образом они постараются спасти свое «учение» от накатывающейся волны критики*. Нас наверняка попытаются убедить, что идеи метода были всего лишь вульгаризированы, подвергались деформациям, а на самом-то деле, сами по себе они прекрасны и замечательны.

Но, согласно одному из положений марксизма, лучший критерий истины – практика. Какова была практика, мы хорошо видели и дали ей соответствующую оценку. Хватит ли духу оценить теперь по реальным заслугам и самой «истине»?

* В литературной критике разговор об истоках и роковых последствиях «соцреализации» нашей культуры принимает все более серьезный оборот. См., например: Сергеев Е. «Несколько застарелых вопросов»; Гангус А. «На руинах позитивной эстетики». – «Новый мир», 1988, № 9; Золотоусский И.И. «Крушение абстракций». – «Новый мир», 1989, № 1; Чудакова М. «Без гнева и пристрастия. Формы и деформации литературных процессов 20–30-х годов» – «Новый мир», 1988, № 9.

САМОЕ УПРАВЛЯЕМОЕ ИЗ ВСЕХ ИСКУССТВ

Нацелить намордник соцреализма на весь советский кинематограф было все же делом не из легких. Далеко не все мастера кино покорно и безропотно были готовы следовать священным прописям самого передового учения и самого совершенного творческого метода. Чтобы сломить это сопротивление, чтобы направить движение творческой мысли в удобное режиму русло, надо было установить тотальный контроль над всеми фазами рождения и реализации творческого замысла, над всеми без исключения участниками и сферами кинопроцесса. Но чтобы вести постоянную слежку за всем неохватным кинематографическим хозяйством, искоренять с помощью бесчисленных «поправок» малейшие следы инакомыслия, в зародыше уничтожать «крамольные» замыслы, требовались не только немалые силы, но и мощная, идеально отлаженная административная машина. Система щедро позаботилась о том, чтобы имелось и то и другое. Рать бдительных сторожей и поводырей нашего кино была поистине неисчислимой. Кинематографистами помыкали не только прямо к тому назначенные киночиновники, но и другие могущественные ведомства и силы, в том числе и «бойцы невидимого фронта». О том, что помимо прямых форм давления на кинематограф было и множество скрытых, окольных, будет рассказано чуть позже. Начать же придется с деятельности тех непосредственных проводников официальной линии – редакторов всех рангов, корпус которых только в игровом кино уже к концу 60-х годов насчитывал свыше четырехсот душ.

В КРУТЕ ПЕРВОМ

Профессия редактора, сама по себе вполне достойная и необходимая, в тягостные и бесславные годы застойщины оказалась скользкой, двусмысленной. Партийно-государственная машина не для того множила ряды контролеров, всюду насаждала их многоярусные структуры, чтобы служители редакторской музыки потворствовали, а уж тем более помогали художникам подрывать устои правящего режима. На редактора смотрели прежде всего как на идеологического сторожа, призванного бдительно охранять священные догматы общественно-политической мифологии, своевременно распознавать «злокозненные» намерения творцов и четко сигнализировать о них вышестоящему начальству. Вот катехизис редактора в красочном изложении министра кинематографии товарища Романова А.В.: «Ваша роль, роль главных редакторов студий, роль людей, которые определяют и идейный, и художественный уровень сценариев, обсуждаемых на студиях, и фильмов, выходящих из их стен, должна быть решительно поднята.

Ваша ответственность в этом смысле выше, чем ответственность даже директоров студий и режиссеров, потому что за идейно-политическое

содержание, за идейное качество картин ответственность в первую очередь несете вы, редактора. Очень просто бывает, скажем, редакторам газет в тех случаях, когда что-то проскальзывает негодное: там сидит цензор и помогает редактору. А у вас цензор не сидит. Вы сами должны быть цензорами, вы должны ясно представлять, что вы намерены выпустить из стен студии». (Из выступления на Всесоюзном совещании 1966 г.)¹.

Быть идеологическими цензорами и только? Если бы! От редакции ждали еще и активного, истинно творческого отношения к своему делу. Они должны были помогать творческим работникам лгать с экрана как можно более ярко, правдиво и изобретательно, преподносить пропагандистские мифы и лозунги в ярких и незабываемых художественных образах. И не какие-то там сценаристики и режиссершники должны двигать советское кино к новым недостижимым высотам – эта святая обязанность прежде всего когорты государственных редакторов. «Ведь нечего греха таить, – скромно заявлял тот же товарищ министр, – художественную политику в области кинематографии определяет редакторский состав, и эта истина не нуждается ни в комментариях, ни в доказательствах. Во многом от нашего редакторского состава зависит и то, какие именно фильмы выпускаем и какая кинолитература у нас создается и выходит на белый свет. Поэтому роль редакторского аппарата в кинопроизводстве представляется мне очень значительной». (Из выступления на совещании 1971 г.)².

Что и говорить, большинство представителей редакторской профессии не могли чувствовать себя особо счастливыми в уготованной им роли, сколь бы высоко она не ценилась начальством. Иные – особенно из числа студийных редакторов – и не принимали, пытаясь всеми способами противостоять идиотизму официальной линии. Поразительно, но факт: среди представителей редакторского цеха находились и такие, кто пытался в открытую оспаривать навязываемое им амшлуа. В крутом 1966 году, когда на студиях страны прокатилась первая волна массовых погромов, связанных с открытым демонтажем линии XX съезда, и главных редакторов республиканских студий срочно затребовали в Москву для промывки мозгов, главный редактор студии «Таллин-фильм» Л.А.Реммельгас заявил генералам из ГСРК: «Я придерживаюсь такого взгляда, что главным в искусстве является режиссер, а не сценарист, и того еще меньше – редактор.

Все эти предписания о положении редактора, если буквально все понимать и учитывать, приводят к такому выводу, что редактор – самое главное лицо, и он должен отвечать за сценариста, за режиссера и даже за композитора, следить, проверять, контролировать (...).

Но в историю кино входит все-таки режиссер, а не редактор. Я не знаю, кто был редактором у Чаплина, и был ли он вообще.

К редакторам предъявляются высокие требования. Но вот мне иногда кажется, что эти большие требования к редактору предполагают, что мы имеем дело со сценаристами более глупыми, чем редактор, и с еще более глупыми режиссерами, за которыми надо следить и которых надо все

время подталкивать. У меня возникает принципиальный вопрос: нужен ли редактор? По-моему, не нужен. Искусство делает режиссер, и пусть режиссер отвечает буквально за все...».

Редакторы, не желавшие принимать на себя высокие обязанности быть цензором и полицейским, работали на самых разных студиях страны. Свое профессиональное призвание они видели в служении искусству, в защите живой творческой мысли. Рискуя подчас судьбой, они «прикрывали» своими заключениями, отзывами наиболее смелые и труднопроходимые замыслы. Архивные документы запечатлели примеры поразительной принципиальности и гражданской смелости некоторых редакторов в самых сложных и драматичных коллизиях.

В январе 1972 года на совещании в ГСРК, специально созданном для разноса «Ленфильма» за якобы допущенные там идейно-художественные ошибки, самые беспощадные удары достались тем, кто «попустительствовал» появлению фильма «Проверка на дорогах» ("Операция «С Новым годом»"). Прозвучали обвинения одно грознее другого. Шеф комитетской редакции И. Кокорева подвела итог: «Картина "Операция «С Новым годом»" по тенденции вещь ошибочная, чувствуется тенденция к изображению уродств, это рассмотрение биологического существа. "Операция «С Новым годом»" – серьезная ошибка Главка и «Ленфильма». Когда речь идет об идейной концепции картины, мы должны быть беспощадны. Жаль, что на «Ленфильме» эту ошибку не оценили должным образом»³.

Под занавес дали, наконец, слово Ф. Гукасян, главному редактору объединения, в котором был допущен столь серьезный идейно-художественный «просчет». После всего, что на совещании было сказано, ей осталось только одно – рухнуть на колени, покаяться, пообещать впредь быть осмотрительнее. Ф. Гукасян вместо этого сказала: «Да, в картине "Операция «С Новым годом»" много полемических излишеств. Главк высказал массу критических замечаний по существу. Но с одним я согласиться не могу. Картину мы сделали полезную и нужную. Такая удача, как удача Быкова, тот характер, который он создал – это много стоит. За этим стоит и гражданственность настоящая, и партийность, и патриотизм. Поэтому с огульной оценкой картины я согласиться не могу...»⁴.

Можно было бы привести и другие примеры, если и не столь прямого и вызывающего противостояния официозу, то, по крайней мере, скрытой поддержки редактурой неугодных для высшего начальства вещей. Степень этой поддержки могла быть разной. Иногда редактор просто зажимивался, делал вид, что он не замечает в запуске им сценарии ничего «крамольного». Иногда шел на большой риск, излагая в своих заключениях авторский замысел в сглаженно-успокоительном и более приемлемом для комитетских начальников виде. Иногда редактор в присутствии начальства вовсе пустил сценарий, а потом где-то в коридоре, оставаясь с автором с глазу на глаз, давал ему дельные советы как лучше всего прикрыть «опасные места» и «проскочить» со следующим вариантом.

И все же Система содержала и множила редакторскую рать вовсе не для того, чтобы она помогала творцам подтачивать устои режима. И как

ни крутились бедолаги-редакторы, они в массе своей неизбежно оказывались в положении тех гуманных, жалостливых палачей, которые готовы подложить пуховую подушку на плаху перед тем, как отрубить своей несчастной жертве голову. И вполне приличным, разумным, образованным людям то и дело приходилось совершать поступки, от которых мутило самих. Ведь лобное место находилось не только в Малом Гнезниковском – самое большое число казней было совершено на студиях. Самые дерзкие авторские замыслы, как правило, тихо погибали уже именно в этом «круге первом», даже не доходя до стен Комитета. Для этого чаще всего даже не нужно было собирать худсоветы объединений. Достаточно было упрямо выпятиться на режиссера, у которого не в меру разыгрывалось воображение, и осадить его одной фразой: «Ты что, спятил?! Это же заведомо непроходимо».

«Рискованные» замыслы, сценарии, заявки принимались, как правило, к официальному рассмотрению лишь в том случае, если редактор и руководство объединения усматривали пусть даже и минимальный шанс на возможное «прохождение» через последующие инстанции. Для этого в предлагаемой вещи непременно должен был значиться хоть слабый намек на соцреалистичность, пусть даже мнимая причастность к кругу официально поощряемой тематики. Иногда такие элементы официозного реквизита обнаруживались на периферии сценария, являясь совершенно побочными, второстепенными и даже третьестепенными по отношению к сюжету и центральной теме. Но в сопроводительных документах они намеренно вытаскивались на первый план, выдавались как главные. Начиналась тонкая и хитроумная игра с тем, чтобы как-то не насторожить, обойти комитетских цензоров.

Угадаете ли вы вот в таком редакторском заключении студии «Грузия-фильм» истинный замысел картины А. Рехвиашвили «Грузинские хроники XIX века» («Защитник»)? «Произведение оживляет в памяти один из отрезков пути, пройденного трудовым крестьянством в процессе становления его революционного самосознания и вместе с тем перекликается с весьма актуальной в наше время задачей охраны леса как народного достояния первостепенной важности»⁵.

Проклятого впоследствии Комитетом «Моего друга Ивана Лапшина» 1-е творческое объединение «Ленфильма» представило как произведение исключительно благонамеренное и правомерное: «Его главная удача – центральный образ начальника опергруппы Лапшина, человека удивительной цельности и чистоты... При внешней грубоватости Лапшин внутренне интеллигентен – решительный, энергичный и безудержно смелый в работе, он очень чуток, душевно тонок, деликатен в отношениях с окружающими (...).

В сценарии хорошо передана атмосфера начала 30-х годов, дух дружбы и взаимоподдержки...»⁶.

А вот какую «охранную грамоту» выдали «Сталкеру» А. Тарковского во 2-м творческом объединении «Мосфильма», руководимом Л. Арнштамом: «Положенный в основу фантастический сюжет (...) служит

современной проблеме воспитания человека, освобождению его от родимых пятен прошлого: зависти, зла, насилия, утраты духовности.

Авторы прямо связывают разрушение личности с миром капитализма, который олицетворяют защитники и идеологи «военно-промышленных» кругов, оправдывающие индивидуалистический путь космического браконьерства, целью которого является не всеобщее благо, а личное обогащение»⁷.

Но не все отваживались пускаться в столь рискованные игры с бдительными и многоопытными комитетскими стражами. Чаще происходило нечто противоположное. По заведенному обычаю редакторы, представлявшие тот или иной сценарий в Комитет, были обязаны дать полную опись «рискованных» мест и непреодоленных пока что недостатков рекомендуемого сценария и фильма. Эта святая обязанность побуждала студийных редакторов «закладывать» представляемую высшему руководству вещь со всеми потрохами. Поэтому многие студийные заключения начинались за здоровье, а кончались буквально за упокой.

От такого рода неизбежно «доносительских» заключений принципиально воздерживалась, пожалуй, только одна «Грузия-фильм». С других же студий страны – особенно из Киева, Кишинева, Баку, Вильнюса – они поступали довольно регулярно. Конечно, во всех случаях такого рода не следует усматривать одно только служебное рвение и желание первыми «настучать» начальству на не слишком покладистых творцов. Подчас, зная вкусы товарищей из центра, редакторы местных студий не хотели брать грех на себя, поскольку были убеждены, что те или иные «фокусы» в Москве все равно не пройдут. Подчас в таких «подставках» можно было также усмотреть элемент особого рода игры и хитроумного расчета: в заключении намеренно называли какие-нибудь не самые страшные недочеты, дабы придать ему впечатление объективности. Но при этом помалкивали о самых «крамольных» моментах. И все же гораздо чаще в Комитет поступал самый что ни на есть настоящий, готовый к дальнейшему употреблению «компромат». На его основе труженики Главной сценарно-редакционной коллегии быстро и четко стряпали свои уже куда более жесткие и обязательные к безоговорочному исполнению инструктивные отзывы.

Еще до того как фильм попадал к спецам из ГСРК, он, как правило, не избегал не всегда ласковых прикосновений студийной редакции. Причем на всех стадиях, начиная со стадии рассмотрения авторской заявки и вплоть до утверждения актерских проб, просмотров отснятого материала, чернового монтажа и т.д. На каждой из всех этих многочисленных стадий редактор должен был разродиться соответствующим документом о качестве материала. И каждый раз возникали, как правило, поправки, все дальше подталкивающие авторов к успокоительной для всех усредненности, хрестоматийным канонам казенного кинематографа.

Вот характерный образец смягчающего ретуширования сугубо студийного происхождения – заключение «Мосфильма» на рабочий материал фильма Л.Шепитько «Восхождение». После первых двух абзацев общего

одобрения читаем: «Представленная редакция фильма вызывает ряд существенных претензий.

При просмотре материала создается неправильное представление, будто немецко-фашистские захватчики имели только косвенное отношение к зверствам, которые творились на временно оккупированной ими советской территории, что здесь были полноправными хозяевами и по собственной воле чинили суд и расправу предатели из местного населения. Необходимо устранить это впечатление (...).

В эпизоде доставки арестованных в полицию необходимо исключить из фонограммы белорусскую народную песню (...).

(...) Необходимо точнее разработать и финал картины: фильм о герое нельзя завершать образом раскаивающегося предателя»⁸.

Надо сказать, что этот сугубо внутростудийный документ не облегчил и без того мучительнейший процесс рождения этой незаурядной картины. А ведь он еще далеко не самый свирепый. Выносили на студиях порой редакторские приговоры и куда более строгие...

И все же экзекуции, которым подвергался буквально каждый сколь угодно выходящий из общего ряда фильм на студиях, оказывались всего лишь легкой щекоткой по сравнению с теми ласками, что предстояло вкусить авторам на следующем этапе.

ГОЛГОФА В МАЛОМ ГНЕЗДНИКОВСКОМ

После утверждения сценария руководством и худсоветом творческого объединения, руководством студии, соответствующими органами республиканских кинокомитетов сценарий, наконец, попадал в Главную сценарно-редакционную коллегию Кинокомитета. По официальному статусу, за ней был закреплен самый широкий круг наиответственнейших задач и полномочий. Труженики ГСРК обязаны были осуществлять не просто идеологический контроль над репертуаром советского кино, но и осуществлять стратегическое руководство всем кинопроцессом, вести наш кинематограф от очередного подъема к последующему расцвету и еще далее.

Насчет контроля («держат и не пушат») дело вполне ладилось. Со «стратегическим руководством» почему-то не очень выгнцовывалось. По крайней мере, в том, чтобы представители этой высшей редакторской инстанции могли себя чувствовать вполне счастливыми и удовлетворенными от того, как исполнена эта священная миссия. Поразительно, но факт: на глазах у «стратегов» из ГСРК наше кино изнемогало, задыхалось под нарастающим гнетом тотального администрирования, а им, бедолагам, все казалось, что они руководят, направляют, указывают истинный путь нашему кинематографу недостаточно жестко, твердо. И на высших хуралах коллегии из года в год раздаются прямо-таки душераздирающие стенания о недостаточной подконтрольности кинопроцесса. В 1965–1968 гг. в кинематографе, к примеру, был учинен настоящий погром – запрещены,

изучены десятки самых интересных сценариев, лучшие фильмы были отправлены на «полку», но нерадостные думы на душе у шефа ГСРК Е.Д.Суркова: «Мы пока – хуже ли, лучше ли – справляемся с одной задачей – с отбором того, что нам дают студии. Нам надо, по-видимому, в качестве столь же важной задачи продумать способы воздействия на самый процесс составления тематических планов на студиях, т.е. попытаться стать не у итогов процесса, а у его истоков»⁹.

У И.Чекина, ближайшего помощника главного редактора, настроение еще более печальное: «Сценарно-редакционная коллегия на сегодняшний день перестала пользоваться тем авторитетом, которым она пользовалась ранее (...) Мы теряем главное, что было записано в решении ЦК, – создать сценарно-редакционные коллегии, которым поручено идеологическое формирование репертуара советского кино, за который сценарно-редакционная коллегия несет полную ответственность...»¹⁰.

И.Кокорева, член ГСРК (ей с 1968 по 1972 будет доверено кресло Главного редактора), еще в 1964 году задается вопросом: «Везде у нас сидят серьезные люди. Мы работаем свыше наших сил (...) А профессиональный уровень не поднялся. В чем же дело? Почему же при таком количестве редакторов запускаются слабые сценарии?»¹¹

Маловато еще у нас власти над творческими работниками – отвечают ей коллеги. «Сейчас мы всего лишь «главноуправляющие», – считает А.Зусева¹². «Мы превращаемся в цензорский орган, а на квалифицированную направляющую творческую работу не остается времени», – горько сетует Э.Барабаш на совещании 1966 г.¹³

Проходит несколько лет. Появилось у служащих ГСРК счастливое чувство, что они являются не только идеологическими сторожами и контролерами, но еще и «ведут», и «направляют»?

«Мы превращаемся в контрольный орган, а не творческий», – опять скорбит один из членов ГСРК на совещании 1971 г.¹⁴

«Мы строим перспективные планы, а силы творческие распыляются, обращаются не к тем темам, которые нужны нам... Мы занимаемся только двумя вопросами: рассмотрением и утверждением сценариев. Рассмотрением, а не организацией этого дела», – констатирует И.Кокорева¹⁵.

Год спустя она опять признается: «Мы обязаны подчинять художника определенным задачам...». «Пока же мы все еще вынуждены работать таким образом, что наши планы и кинематограф развиваются по воле режиссеров, иногда каких-то подсказок. Мы не можем дальше так жить и работать»¹⁶.

Нельзя-то нельзя, однако стенограммы последующих лет наполнены все теми же стенающими. И ведь нельзя сказать, что в деятельности ГСРК абсолютно ничего не менялось, что не предпринимались никакие усилия для того, чтобы подчинить живой творческий процесс «стратегическому планированию», чтобы четко вести киновойско к указанным высоким целям! Наоборот! Усилия предпринимались просто титанические. Проводились ударные акции и долговременные кампании, осуществлялись немыслимые реорганизации. Постоянно «укреплялись» кадры. В том числе

и самые высшие. Достаточно сказать, в кресле главного редактора за годы застоя побывали А.Л.Дымшиц, Е.Д.Сурков, И.А.Кокорева, Д.К.Орлов, А.В.Богомолов. Каждый из них обладал индивидуальным «творческим» почерком, каждый не только обновлял круг своих подчиненных, но и сознавал, что без глубоких структурных изменений и организационных преобразований нельзя поднять стратегическое руководство кинопроцессом на требуемую высоту.

Самая радикальная «перестройка» ГСРК пришлась на эпоху Д.Орлова (готовила ее еще И.Кокорева). В 60-е каждый из сотрудников ГСРК персонально отвечал за ту или иную студию. При Дале Орлове этот принцип персонального кураторства студией был обогащен и дополнен тем, что были образованы «кусты» – тематические группы по самым кардинальным (а чего мелочиться!) тематическим направлениям. Была создана группа редакторов, которая отвечала за разработку исключительно современной тематики. Был учрежден «куст» военно-патриотического фильма, а рядом – комедийного и музыкального и т.д. и т.п. Каждая темгруппа отныне должна была обеспечивать неуклонный рост и движение в должном направлении любой сколько-нибудь важной тематической линии советского кино. И что же? Вот как оценивается итог радикальной «перестройки» самими деятелями ГСРК: «Мы еще не соорганизовались, и методология, которой мы пользуемся, выглядит немного смешно. Мы оказались в положении контролеров ситуаций, сложившихся на студиях, хотя тематические группы созданы для того, чтобы формировать репертуар, а не выступать в роли цензоров» (Заседание ГСРК 21.III.73 г.)¹⁷.

Впрочем, такие неудачи не охлаждали пыл исканий. Чиновничья мысль упорно искала свой «золотой ключик».

Объективности ради, надо признать, что диапазон размышлений на эту вечную для ГСРК тему был достаточно широк. Кому-то казалось, например, что не нужно изобретать ничего нового. Достаточно лишь обратиться к опыту времен более отдаленных. И.Чекин не раз напоминал коллегам о тех счастливых временах, когда никакой проблемы с тем, чтобы «направлять», вообще не было: «Определялся круг тем, подлежащих госзаказам. Когда сценарий был готов, вызывали режиссера и говорили ему, что он выполняет не просто служебное поручение, а государственное. Затем его вызывали в ЦК и там он получал второе поручение – уже по партийной линии. Так было начиная с первых сценариев о Ленине. Никогда не было ощущения, что мы идем на поводу у студий»¹⁸.

Но, поразительное дело, вдруг грезились кому-то подходы совсем иного плана. Главный редактор «Таллиннфильма» на совещании 1966 года глубоко шокировал своих коллег, вынеся донельзя странное для тех времен предложение: «Здесь все время спрашивают – каковы наши конкретные предложения в отношении прохождения сценариев и фильмов? По-моему, самое простое и полезное для искусства – это студиям делать фильмы, привозить их сюда, в Госкино, и продавать. Если не покупают, значит, мы тут что-то прозевали, и надо отозвать фильм обратно домой.

Раз режиссер сделал плохую картину, то больше ему не давать делать. А сделал хорошую – давать. Может быть, это очень крамольный разговор, но зачем все это усложнять?»¹⁹ Идет... 1966 год!

Но такие прозрения посещали представителей высшего редакторского руководства не часто. Более характерными были мысли и призывы совсем иного плана: «У нас нет другого способа управлять режиссерами, кроме как обсуждение и утверждение режиссерских планов. Да, режиссерские планы должны служить предметом обсуждения и утверждения, и тогда ни один из режиссеров не скажет, что он не будет такую-то вещь делать. Это единственный способ влиять на план», – подытоживала свой многолетний опыт работы в ГСРК И.Кокорева и поясняла: «Старайтесь некоторые планы режиссеров ломать, предлагать другие. Надо активнее действовать. Надо прямо говорить – если такую-то тему не будете делать, то 2–3 года будете в простое... Действуйте решительнее в этом отношении. Если нужна помощь – поможем...»²⁰.

«Действуйте активнее», «ломайте» – это был девиз не только И.Кокоревой. Таков был общий стиль и подход Комитета и его главного штаба – ГСРК. Да, грезились, мечтались и о более возвышенных задачах – выстраивать стратегию развития родного киноискусства, уверенно вести его в указанном направлении, бороться за высокое качество репертуара и т.д. и т.п. Но по-настоящему получалось у генштабистов только одно.

В числе наиболее ходовых мер «укрошения строптивых» были наказание самыми низкими категориями по оплате, удушение прокатом, когда фильм печатался в таком ничтожном количестве копий, что зритель его практически не видел, тиражирование цветного фильма в черно-белом варианте, проработка в прессе, отлучение от фестивалей и т.д. и т.п. Нередко прибегали к натравливанию студийного коллектива на особо непокладистых режиссеров. Поскольку отказ авторов от внесения требуемых поправок ставил под угрозу выполнение общего плана студии, а, стало быть, лишали премии и весь огромный коллектив, режиссеру говорили: «Ну как тебе не стыдно залезать своим товарищам в карман?» Кто выдерживал и это, тех попросту отстраняли от работы приказом директора студии. В монтажной появлялся какой-нибудь покладистый ассистент режиссера, которому обещали повышение по службе, и выстригал из картины все, что было неудобно начальству. Вот заключительный акт одной из таких драматических историй.

«Приказ по Одесской киностудии
художественных фильмов 25.1.1983 г.
О режиссере-постановщике Муратовой К.Г.

(...) Т. Муратова своими рапортами от 3 января с.г. и от 10 января с.г. категорически отказалась выполнить требования Госкино УССР, изложенные в заключении по черновому монтажу, а затем и требования приказа по студии (...).

Совет при директоре студии признал такое поведение режиссера-постановщика абсолютно недопустимым, нетерпимым, свидетельствующим о неуважительном отношении к интересам коллектива, студии, его обязанностям в соблюдении плановой, финансовой, государственной дисциплины.

Руководствуясь рекомендациями совета при директоре студии и разъяснениями Председателя Госкино УССР, изложенными в его телеграммах, ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Договор с тов. Муратовой К.Г. на постановку фильма «Дети подземелья» на основании п.16 этого договора расторгнуть. Тов. Муратову К.Г. от постановки фильма «Дети подземелья» отстранить как несправившуюся.

2. Подготовить представление Госкино СССР о лишении тов. Муратовой К.Г. тарификации режиссера-постановщика (...)»²¹.

Телеграмма

«Москва Малый Гнездиковский переулок, 7,
Госкино СССР Ермашу Филиппу Тимофеевичу

Уважаемый Филипп Тимофеевич фильм «Дети подземелья» после внесения поправок вновь не принят Киевским Комитетом тчк Я не понимаю почему ко мне относятся специальным отрицательным образом почему мне не позволяют что позволяют всем Почему нужно скрывать язвы капитализма если фильм про это тчк Прошу вас просмотрите фильм Быть может найдете что он заслуживает лучшей участи

Кира Муратова»

Телеграмма

«Москва Малый Гнездиковский переулок 7
Госкино Богомолу Павленку Ермашу

Не будучи в состоянии соответствовать киевскому комитету прошу не считать меня режиссером фильма Дети подземелья тчк Фамилию мою этом качестве из титров прошу изъять – Уважением Кира Муратова»

Телеграмма

«Москва Малый Гнездиковский переулок
Павленку Богомолу Ермашу

Возражаю как автор сценария против завершения в искаженном виде фильма Дети подземелья тчк Если мои возражения не принимаются во внимание прошу изъять мою фамилию сценариста из титров фильма

Кира Муратова»

Телеграмма

«Прошу вас дать указание немедленно исключить мою фамилию из титров т.к. Противном случае вынуждена подать в суд статьи 475 гражданского кодекса подтверждено ВААП т.к. С уважением Кира Муратова»

Телеграмма

«Одесская киностудия
т. Муратовой К.Г.

(...) В ходе постановки Вами искажен образный строй и атмосфера литературного первоисточника. Кроме того, фильм существенно отличается от утвержденного Госкино СССР сценария. В связи с этим киностудии предложено внести необходимые изменения в титры. В соответствии с существующим законодательством авторское право на фильм в целом принадлежит киностудии

Зам. главного редактора В.Заика»

Телеграмма

«Начальнику Главного управления кинофикации
и кинопроката Войтовичу В.К.
Председателю Госкино Украинской ССР
т. Олененко Ю.А.
Директору Одесской киностудии т. Збандуту Г.П.

Главная сценарная редакционная коллегия не возражает против указания в титрах художественного фильма «Среди серых камней» (рабочее название «Дети подземелья») имени автора сценария и режиссера-постановщика Муратовой Киры Георгиевны под псевдонимом – Иван Сидоров.

Главный редактор А.В.Богомолов»

«ПОДПОЛЬНОЕ» КИНОВЕДЕНИЕ

Чем глубже проваливаешься сегодня в смрадную духоту застойных лет, тем больше потрясают факты и документы, свидетельствующие о примерах гражданской и художественной стойкости, поистине героического сопротивления вздымающемуся валу политического маразма.

Но, к сожалению, чаще верх брали все же отнюдь не принципиальность и высокое благородство. Случались и настоящие «грехопадения» у самих кинематографистов. К великому сожалению – даже у самых чтимых, заслуженно и тогда и ныне уважаемых. Эти «грехопадения» как бы невольные, неожиданные и непредвиденные чаще всего для них самих, поскольку у «оступившихся», скорее всего, и в мыслях не было совершать

нечто заведомо неблагоприятное. Но партийно-государственная машина ставила всех нас в такие двусмысленные ситуации, что порой просто невозможно было заранее предвидеть все вероятные последствия своих действий, суждений, оценок. Пользуясь этим, чиновники умело и расчетливо прибегали к услугам самих кинематографистов, делая их руками то, что исполнять самим было или не совсем удобно, или просто не по силам. Это вовлечение «кинематографической общественности», использование авторитетных имен и мнений в своих чиновничьих интригах осуществлялось достаточно широко и в самых разных формах.

Появление «Скверного анекдота», например, вызвало среди кинематографистов реакцию острую и неоднозначную. Состоялась целая серия обсуждений картины – на студии, в Союзе кинематографистов. В них участвовали едва ли не все ведущие мастера режиссуры, видные драматурги и критики. Многим картина не нравилась, и они об этом совершенно открыто говорили с трибуны. Но кто в пылу острой полемики мог вообразить, что картина вскоре отправится на полку, а в застенографированных критических высказываниях «запретители» найдут для себя идеальный «компромат»?

Подобные истории, когда система умудрялась расправляться с авторами неугодных фильмов руками самих же кинематографистов, потом повторялись не раз. Один из уважаемых драматургов, участвовавший в 1975 году в знаменитом «обсуждении» фильмов «Зеркало» и «Осень», уверял меня недавно, что и он сам, и другие пошли на это обсуждение только для того, чтобы спасти, защитить картину от грозных санкций московского горкома партии. Для этого им будто бы дали понять, что фильмы нужно потоптать слегка, скорее для вида, чтобы-де уберечь ее от кары более суровой. Возможно, на уровне намерений так все и обстояло. Но итог оказался иным. Киночиновники извлекли из разнообразных высказываний только то, что им было необходимо. А в итоге в ЦК КПСС полетел вот такой рапорт Б.Павленка: «Поставленные в 1974 г. на «Мосфильме» картины «Зеркало» (режиссер А.Тарковский) и «Осень» (автор сценария и режиссер А.Смирнов) были в ряду других фильмов обсуждены на совместном заседании коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов СССР.

В обсуждении приняли участие видные советские кинорежиссеры, сценаристы, киноведы: С.Герасимов, Ю.Райзман, С.Ростоцкий, В.Наумов, М.Хуциев, Г.Чухрай, Б.Метальников, В.Соловьев, В.Баскаков, Г.Капралов, А.Караганов и др.

Все выступавшие отмечали творческую неудачу, постигшую режиссера А.Тарковского при постановке фильма «Зеркало». Сценарий картины позволял надеяться на появление поэтического и патристического фильма о детстве и юности героя, совпавших с годами Великой Отечественной войны, о становлении художника. Однако этом замысел оказался воплощенным лишь частично. В целом режиссер создал произведение крайне субъективное по мысли и построению, вычурное по кинематографическому языку, во многом непонятное. Особо резкой критике подвергалось

пренебрежение режиссера к зрительской аудитории, что отразилось в усложненной символике, в отходе от лучших реалистических традиций советского кинематографа.

Фильм режиссера А.Смирнова «Осень» также был подвергнут острой критике. Режиссер этой картины изменил сценарный замысел, позволяющий создать лирическое произведение о возвращении любви. Готовая лента оказалась забытовленной, перегруженной натуралистическими эпизодами, отношения героев поданы с позиций нравственного надрыва и неврастечности, духовный мир персонажей – обедненным.

(...) Учитывая, что фильмы «Зеркало» и «Осень» относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР приняло решение выпустить эти картины ограниченным тиражом. Вместе с тем дух и направление открытой критики недостатков картин, по нашему мнению, создают хорошие предпосылки для преодоления недостатков в творчестве А.Тарковского и А.Смирнова, окажут положительное влияние на выработку правильных идейно-эстетических критериев в оценке произведений киноискусства»²².

Столь же хитроумно адская машина Госкино «употребляла» и критику. Одним из самых горьких «открытий», вынесенных мною из архивных подвалов, оказалось существование целого пласта неведомого мне «подпольного» киноведения. В архивных папках обнаружили целые россыпи «закрытых» заключений на сценарии, подготовленные не только официальными служащими комитета, но и маститыми кинематографистами. Судя по всему, подобные заключения заказывались в основном на «подозрительные» сценарии, вызывавшие у комитетского начальства какие-либо сомнения по идейной или художественной части (с обширным кругом заведомо слабых или сугубо графоманских сочинений, каковых на комитетских редакторов обрушивалось немало, обходились без консультаций у высоких экспертов). В особых случаях отзывы заказывались и «на сторону» – известным писателям, историкам, литературоведам. Но чаще с экспертными оценками выступали все же «свои». В круг постоянных и особо доверенных рецензентов входили М.Блейман, С.Юткевич, Р.Юренев, С.Листов и другие штатные и внештатные сотрудники ГСРК.

По сравнению с рецензиями в печати закрытые отзывы писались менее пространно и что существеннее – более жесткими и практичными. Многозначительность, туманные намеки, уход от прямой оценки – столь характерные приметы легальной критики – здесь попросту не допускались. От рецензента ждали либо благословения сценария либо рекомендации «воздержаться». Горько признаваться, но последнее, к сожалению, преобладало. Причем не только по отношению к вещам, действительно, спорным или, скажем, сыроватым, не совсем доработанным, но и к произведениям самой высокой литературной пробы.

Нужно признать, что кинематографисты, приглашаемые в качестве рецензентов-«нелегалов», по-разному понимали свои задачи. И соответственно тому по-разному себя и вели.

Пользуясь случаем, хочу прежде всего сказать добрые слова о режиссере Льве Оскаровиче Арнштаме. Пожалуй, никто из его именитых

коллеги так последовательно, принципиально и открыто не защищал интересы подлинного искусства, как он. Мне довелось пересмотреть десятки его выступлений на заседания ГСРК, множество подготовленных им отзывов на киносценарии. Ни за одно из них не приходится сегодня краснеть. Чувствуется по всему, что у него были свои личные, очень определенные художественные пристрастия. Но, в отличие от своих коллег, он никогда не навязывал их авторам рецензируемых произведений, всегда находя возможность поддержать даже те талантливые работы, которые ему лично по духу, по стилю были явно не близки.

Увы, не все следовали этому прекрасному примеру. С.И.Юткевич, например, очень энергично, азартно мог поддерживать и даже защищать вещи более или менее близкие его собственной творческой линии. Ему нравились проекты, в которых намечалось смешение жанров, острая игра со стилем, эксцентрические изломы, коллажность и т.п. Если таковых «эстетских шпучек» не обнаруживалось, отзывы maestro бывали весьма прохладными, а то и вовсе раздраженными. Он на дух не принимал Шукшина, и в двух его закрытых отзывах на «Точку зрения» и «Степана Разина» это проявилось в полной мере. Похоронные отзывы заработали и другие сценарии.

Опытнейший М.Ю.Блейман старался работать более объективно. Он редко писал однозначные отзывы, старался анализировать отданные ему на рецензии сценарии. Обычно Блейман «раскачивал» вещь, находя в ней и много положительного, и много негативного. Но для пользователей его закрытых отзывов важнее было второе. И поскольку Блейману поручалось оценивать «спорные» сценарии чаще других, ибо он еще и находился в официальном статусе личного помощника и референта министра, то собрание приторможенных по его подсказке сценариев выпядит весьма солидно.

Самым же непримиримым и нетерпимым оценщиком показал себя Р.Н.Юренев. Более жестких и категоричных отзывов, чем он, не писал никто. С невероятной страстью критик поддерживал то, что ему было близко. С таким же неистовством крушил то, что было не по духу. К сожалению, первое случалось редко, а второе – сплошь и рядом. Рекордное число «похоронок», подготовленных в ГСРК, на счету этого человека. Вот один из образцов этого невеселого жанра – отзыв на сценарий будущей «Агонии»:

«Скажу сразу, что не понял ни идеи этого сценария, ни обстоятельств, вызвавших его появление, ни причин, по которым молодой режиссер Климов, поставивший две острые, умные, современные картины, заинтересовался этой темой.

Фигура Распутина – грязная, страшная, по-своему очень яркая и колоритная, как нельзя лучше характеризует разложение правящей верхушки царской России, приведшей ее к гибели. В Распутине переплелись и вырождение идей официальной народности, и кризис православия, и коррупция царских приближенных, и бездарность монархического правительства, и безволие Николая II, истерия его немки-жены, и шарлатанство,

авантюризм, а, может быть, и продажность промышленников, заинтересованных в войне, в поставках, в международных интригах. К тому же легенды о гипертрофированных сексуальных потенциях «старца», о его чудовищном разврате, пьянстве, лихоимстве – все это, конечно, может привлечь внимание литераторов. Но, вместе с тем, сама фигура «старца», дела его друзей, атмосфера кружка Вырубовой – требуют от литератора очень большой взыскательности, строгого вкуса, большого исторического чутья и такта: легко впасть в пошлость, в сенсационное обыгрывание «придворных тайн», «разложения буржуазии» и прочей «клубнички». Недаром Распутин стал главным героем кинематографа Временного правительства, когда отмена царской цензуры и мелкобуржуазная спекулятивная «революционность» дали возможность протаскивать порнографию под видом разоблачительства. Недаром в истории советского кино фигура Распутина не была использована: моральная чистота, скромность советского кино не позволили выгаскивать на экран эту грязь даже в целях разоблачения царизма. Царизм били не по альковной линии.

Зная, что исторический материал обычно выражает современные идеи, я долго раздумывал, какие сегодняшние общественные явления – внутренние или международные – могли породить интерес к распутинщине и какова основная тенденция этого сценария? И не нашел ответа. Посмеяться над прогнившим царизмом к пятидесятилетию его падения? Но стоит ли для этого городить столь сложный и дорогостоящий «огород»? Сатира ведь бьет не по умершим порокам, а по существующим, живым.

Художественное решение сценария тоже вызывает недоумение. И режиссер и сценаристы С.Лунгин и И.Нусинов, люди, одаренные и обладающие вкусом, старались не очень погружаться в живописание распутинских безобразий, пытаясь показывать их иронически. Но, вместе с тем, сцены прохода на четвереньках по ресторану, дикой пьянки и драки в деревне, раблезианская сцена в парной бане, фарсовый эпизод одевания голый фрейлины Никитиной в «вороха белорозового белья» – все это никакой иронией не украсишь. Мне не хотелось бы видеть эту «клубничку» в советской картине.

«Лубки», показывающие «народные» представления о Распутине, царе, войне и т.д., не сатиричны, как подлинно-народные лубки, а эксцентричны и ... глуповаты. В них нет народного презрения к барству и лизоблюдству, нет ненависти к царю, царице, генералам, но лишь зубоскальство и даже некий восторг! В финальной же сцене убийства Распутина, решенной тоже в лубочных красках, Распутин становится просто героем, на манер Панурга, черта или расстриги народных сказок.

В реалистических же, взаправдашних сценах, Распутин, когда не пьян и не безобразничает, очень часто предстает умным, справедливым и даже радеющим за народ...

Странно, что единственно умным, понимающим вред распутинщины человеком в сценарии показан Пуришкевич.

(...) Кроме уступок дурному вкусу в сценах «разложения», кроме неудачного копирования присмов лубка, неточно расставленных акцентов в

характеристиках ярких реакционеров, в сценарии есть и другие недостатки. По существу он бессюжетен. История с перенесением наступления в Курляндию благодаря интригам Мануса – во-первых, исторически недостоверна, а, во-вторых, тонет в самодовлеющих сценах распутинских кутежей. Попытка устроить личную, индивидуальную драму в истории с супругами Остен-Сакенами не доведена до конца. Эпизод с покушением хромоножки не развит. Зрителя ведут от одной мерзости к другой, а какая мысль, какая цель все это объединяет – я не понял.

Я думаю, что сценарий «Антихрист» – неудача талантливых авторов, и я был бы искренне рад, если бы Э.Климов отказался от этой странной затеи.

Р.Юренев»²³

Климов, как известно, не послушался. Еще долгих семь лет после столь сокрушительного отзыва он добивался права поставить фильм. И добился. И где оказался его фильм? К «полочному» небытию «Агония» была приговорена не кем-нибудь, а самими секретарями ЦК КПСС. Причем, мотивами к запрету послужили практически те же самые претензии, что за десять лет до того были ярко изложены в закрытом отзыве Р.Н.Юренева. Так что в дальновидности критику никак не откажешь...

История с «Агонией» – не досадная случайность. Таковых в истории ГСРК загоды застоя приключилось великое множество. Счет можно вести даже не на десятки – многие сотни пусть и не всегда законченных, достаточно отшлифованных, подчас и действительно противоречивых, но зато ярких и неординарных, перспективных сценариев было уверенно, умело, без особого шума остановлено авторами «подпольных» рецензий еще на самых дальних подступах к съемочной площадке.

Я не допускаю мысли, что кинематографисты, приглашавшиеся в качестве высших экспертов, пытались как-либо угодить интересам ведомства, обслужить вкусы министра и его боевых сотоварищей. Нет, это были люди в основном достаточно независимые, твердые и последовательные в своих взглядах и оценках. И когда они высказывали в закрытых отзывах свои симпатии и антипатии, когда выкладывали претензии к той или иной вещи, выносили ей суровый приговор, я убежден, не кривили душой. По крайней мере, в своих книгах, статьях, публичных выступлениях они высказывали и отстаивали абсолютно те же взгляды и позиции.

Но тут был особый нюанс. Мнение, высказанное в закрытой рецензии, могло стать окончательным и бесповоротно предопределять судьбу произведения. Быть ему или не быть. Личное мнение приобретало статус государственного. Вот вам, действительно, не понравился сценарий. Вы совершенно искренне о том написали. Все. Ему уже никогда не быть фильмом, потому что завтра же госчиновники, воспользовавшись вашей аргументацией, настрочат уже свой официальный отказ.

Сложность ведь была еще и в том, что сотрудники Госкино, прекрасно зная личные вкусы и пристрастия экспертов, довольно ловко и расчетливо распоряжались ими в своих целях. Тот или иной сценарий специально

давали на отзыв именно тому, а не этому рецензенту, потому что заранее знали, что «этот» (Арноштан, к примеру) опять проявит гнилой либерализм, а «тот» уж наверняка ухайдакает.

Впрочем, нередко заказывалось сразу несколько рецензий «оценщикам» самого разного плана. Но этот фокус с «плюрализмом мнений» завершался элементарно просто. Если мнения экспертов расходились, чиновники брали за основу именно тот отзыв, который их более всего устраивал, и уже на его основе строили свое официальное заключение. А для пущей убедительности надергивали еще и дополнительный «компромат» даже из тех отзывов, которые в целом-то были вполне за здравие, а не за упокой. Мнения консультантов, которые не совпадали с оценками самих комитетчиков, попросту игнорировались, прятались под сукно. Эта элементарная, но надежная метода позволяла комитетским стратегам спокойно и уверенно прокладывать свой курс, прикрываясь мнением столь авторитетных критиков и кинематографистов.

Последние подчас спохватывались, обнаруживая задним числом, что их обвели вокруг пальца как жалких дошколят. Не раз на заседаниях коллегии некоторые эксперты поднимали вдруг скандал, удивляясь тому, что вещи, которые они поддерживали, идут в расход, а всякое барахло, которое они не рекомендовали, спокойно запускается в производство. Однако чиновники довольно спокойно выносили эти горькие сетования и продолжали вести дело так, как считали нужным. Видно, были совершенно уверены, что по-настоящему никто не взбрыкнет, не хлопнет громко дверью. Когда все-таки кто-то из «внештатников» взрывался всерьез, пытаясь защитить кого-то из авторов, отстоять свою оценку, то и тут все уходило в песок. В комитете, когда это было надо, умели осаживать и ставить на место. Так, когда однажды Б.Метальников завелся из-за сценария к фильму Тарковского и заявил: «Если «Солярис» не будет запущен, я не буду больше работать в коллегии», — Баскаков закричал на консультанта, не дав ему даже договорить: «Это чисто интеллигентский подход к кинематографу! Это чисто кинематографический шантаж! У нас каждый художник считает, что только его слово является истиной! Но есть еще и государственные интересы!»²⁵

В этой гневной отповеди устами важного киночиновника красочно сформулирована вся «философия» тогдашнего Госкино.

1. «Чисто интеллигентский подход к кинематографу» — это, оказывается не хорошо, а плохо.

2. Защищать товарища, коллегу, настоящее искусство вообще — это «шантаж». Это очень скверно. Когда твоему талантливому коллеге не дают работать, надо аплодировать начальникам. Или уж, по крайней мере, помалкивать в тряпочку.

3. Оказывается, то, что художник изрекает от своего имени, от самого сердца — это тоже не радость. Еще хуже, если художник убежден в том, что он говорит своему зрителю. Оказывается, что искусство, художник, творчество — это одно, а есть еще и «государственные интересы». Какие-то особые. Отдельные...

Классный манифест! Краше не сформулируешь. И главное, что слова эти не расходились в Малом Гнездиновском с делом. И эту линию тут гнули железно. Помимо самих документов в ходе работы над данной книгой мы старались собрать еще и как можно больше живых свидетельств самих кинематографистов. Естественно, расспрашивали и об их отношениях с сотрудниками и начальниками Госкино СССР. (Часть этих материалов публикуется в следующем разделе). Интересно, что почти всех, кого мы интервьюировали, непременно выделяли из общей чиновничьей массы хотя бы одну фигуру и отзывались о ней весьма добросердечно. Хорошо отзывались, например, о моем однокурснике по киноведческому факультету И.И.Садчикове, который вел в Госкино самое нервное и конфликтное тематическое направление «фильмы о современности». С благодарностью, чуть ли не как ангела-хранителя вспоминал Александр Сокуров А.Н.Медведева, который, оказавшись в последние годы застоя на должности главного редактора Госкино, вел себя очень достойно и многим сумел даже помочь. Н.Т.Сизов был директором «Мосфильма» и заодно первым замом Ермаша. В обеих этих ипостасях трудно было «не замараться», не насолить кинематографистам. Но многие режиссеры, тем не менее, вспоминали Н.Т.Сизова достаточно уважительно, без скрежета зубного. Назывались имена и других чиновников, которые, находясь на службе у бесчеловечного режима, все не старались не навредить больше, чем это требовали служебные обязанности, а подчас вопреки им даже старались чем-то помочь кинематографистам.

Но больше вспоминалось, увы, совсем другое. Вспоминались грубость, хамство, тупое усердие, самодурство, жесткое навязывание взглядов и вкусов не самого высокого пошиба. Не у всех, но у многих. Вполне возможно, что в других исторических обстоятельствах яркий букет столь отвратительных личных качеств и не расцвел бы столь пышно, если бы не та роль, что уготовил чиновникам Госкино правящий режим. Ведь они должны были не просто озвучивать все его давно уже умершие, разлагающиеся идеологемы, но и практически реализовывать весь этот бред и ложь про «диктатуру пролетариата», «единство партии и народа», «всемирно-историческое значение» очередного партийного хурала и т.д. и т.п.

Даже независимо от личных качеств в лице ермашей, павленков, даль орловых для кинематографистов прежде всего выступала вся подлость, ложь и глупость коммунистического режима. И естественно, даже только поэтому любить своих киноначальников они не могли.

И все же сколь бы ни велик был личный вклад этих руководителей и их ближайших сподвижников в дело удушения живой творческой мысли, было бы несправедливо сваливать все наши кинематографические беды и трагедии только на их головы. Крупные, влиятельные в своем ведомстве чиновники, они сами по себе были всего лишь маленькими винтиками в грандиозной партийно-государственной машине, запрограммированной на жесточайшее подавление любых идей, представлений, инициатив, не вписывавшихся в мертвый каркас ее священных догматов.

Поэтому и власть наших горе-киновождей над кинематографом, казавшаяся самим кинематографистам поистине безграничной, на самом деле была весьма и весьма относительной. Одной удавки Госкино режиму показалось явно недостаточно, чтобы держать «важнейшее из искусств» в надлежащей узде. Поэтому были изобретены и дополнительные средства...

«МЫ ДУШИЛИ ЛУЧШЕ...»

Большие специалисты по киноискусству восседали не только в Малом Гнездниковском, но практически и в любом советском ведомстве или министерстве, начиная с какого-нибудь Минпроса и кончая ЦК профсоюзов и славным ленинским комсомолом. Какие именно фильмы нужны советскому народу, что и как и про кого снимать, а что не следует – об этом и самих кинематографистов, и их прямых начальников из Госкино поучали буквально со всех сторон. Да если б только поучали...

В архиве Госкино бережно сохранился особый фонд – переписка с министерствами и организациями. Вот уж где во всей красе и масштабе явлена ведомственная мощь! На шикарных бланках из лучших сортов бумаги, с гербовыми печатями министерств и комитетов, от одних названий которых уже кидает в дрожь, – вельможные заказы (что именно надобно снять), раздраженные замечания и окрики. Тысячи!

К тому же Лобное место, на котором казнили и увечили фильмы, находилось не только в Москве. Филиалы его располагались по всей советской империи. Конечно, в судьбах репрессированных фильмов было слишком много общего независимо от того, где, в какой именно республике они имели несчастье быть снятыми. Тут работали универсальные законы советской цивилизации, единая система идеологического контроля, общая типология цензурных табу и общепринятая технология репрессуры. Поэтому каких-то принципиальных отличий в том, как и за что уродовали и казнили фильмы, снятые в самой столице советской империи или на ее далеких национальных окраинах, быть попросту не могло.

Но какие-то особые нюансы, специфический колорит регионального и республиканско-национального запретительства все же имели место. Даже в республиках одного региона – Прибалтике, Закавказье. За картину, которая, скажем, совершенно спокойно запускалась и проходила в Грузии при Шеварднадзе, в соседнем Азербайджане автору могли бы запросто отвинтить голову. В Латвии идеологический контроль местного начальства был строже, чем в соседней Литве или Эстонии. Партийное руководство Украины обращалось с кинематографистами куда жестче, чем московские змей-горынычи. В Ленинграде пострашнее московских умельцев судьбами фильмов распоряжался местный партийный князь Романов.

Но в целом местные и центральные структуры управления кинематографом соревновались друг с другом не в гнилом либерализме, а в основном в закручивании гаек. Соревновались в тупости и жестокости, в том, кто нагадит и напакастит кинематографу больше. Хотя на официальном сленге это именовалось не иначе как «заботой о росте и процветании». Вот один характернейший пример подобной «заботушки».

КИШИНЕВСКИЙ ПОГРОМ

Молдавия, конец 60-х. Молодое, можно сказать, даже совсем юное молдавское кино довольно быстро набирает высоту, крепнет. Появляются люди и фильмы, которые заметны даже во всесоюзном кинопроцессе, в те годы еще весьма и весьма ярком. Тут бы местным партийным богам и порадоваться да поддержать совершенно новое, небывалое для республики явление – рождение национальной киношколы. Вместо этого власти начинают наводить порядок в молдавском кино. Мордобойная компания завершается поистине убойным постановлением республиканского ЦК. Естественно, с крупными оргвыводами. В соответствующем послании Председателю Комитета по кинематографии А.Романову местный партийный босс И.Бодюл сообщает интересные подробности:

«Председателю Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
тов. Романову А.В.

Уважаемый Алексей Владимирович! С большим удовлетворением прочитал Вашу статью «Служить своему времени». Объективная оценка некоторых фильмов киностудии «Молдова-фильм», данная Вами в статье, полностью совпадает с мнением ЦК Компартии Молдавии. К сожалению, в других картинах, выпущенных киностудией за последние годы, допущены еще более серьезные ошибки – политического характера. Наиболее вредные из них – националистические проявления – выражены в фильмах «Горькие зерна», «Последний месяц осени», «Это мгновение» и в некоторых других.

Вопреки исторической правде, в кинофильме «Горькие зерна» изображено надуманное вооруженное сопротивление Советской власти и ее мероприятиям. Этого в Молдавии никогда и нигде не было, даже со стороны отдельных лиц. Такое извращение истории является грубой клеветой на молдавский народ, оскорблением его самых сокровенных чувств. Наш народ на протяжении всего периода румыно-боярской оккупации Бессарабии ждал Советскую власть, боролся за ее восстановление.

Трубящиеся Бессарабии с неописуемой радостью встретили а 1940 году свое освобождение и воссоединение с Советской Родиной. С невиданным энтузиазмом они приступили к социалистическому преобразованию села, к созданию колхозов. В силу же больших послевоенных трудностей партия сдерживала коллективизацию крестьян. Между тем в указанном фильме против исторической правды показывается вооруженное сопротивление коллективизации.

Извращенно, с позиций национализма, в фильме трактуется бедственное положение, в котором оказался молдавский народ в 1945–46 годах. Не раскрыв главные причины бедности и несчастий, вызванных войной и сильной засухой, авторы фильма недвусмысленно намекают на то, что это

якобы повторение сорокового года, известного как года освобождения Бессарабии, что это результат неправильного отношения людей, пришедших на молдавскую землю, которым будто чужды национальные интересы местного народа.

Помощь семенами, хлебом, фуражом, которая шла в Молдавию со всех концов страны, воспринимается местным населением как горькая необходимость. Работники административных органов, которые показаны в фильме как представители других наций, действуют по отношению к местному населению грубо и бесцеремонно, вызывая тем самым недовольство людей. Их действия народ не понимает и не поддерживает. В конце концов одни из них гибнут, другие уходят, в селе остается и торжествует лишь один герой фильма – местный житель, председатель сельсовета со своей особой, по сути дела, националистической позицией «защитника народных интересов. Хотя в фильме главное событие разворачивается вокруг получения крестьянами государственной помощи, однако ни слова не сказано о ее значении и о благодарности Советской власти за спасение от голода. Помощь воспринимается молча, как рок судьбы.

В фильме «Последний месяц осени» делается явная попытка подержать злостную клевету западной пропаганды о том, что якобы из Молдавии, в ущерб интересам местного населения, вывозятся продукты. На фоне захудалой деревни десятки десятки груженных до отказа машин увозят хлеб. И тут же двое оборванных, измученных нуждой детей тянут в упряжке сани с дровишками, за которыми плетется тощая коза. Наблюдая эту картину, старик – главный герой фильма – глубоко переживает.

В этой же картине выражается откровенное сочувствие кулачке, у которой отняли богатство и сослали в Сибирь. Она, как говорится в фильме, «похоронив в чужих краях всех близких, потеряв слух и речь, вернулась такой же неумной работягой, какой уехала некогда».

Факты искажения исторической действительности содержатся и в фильме «Это мгновение», посвященном борьбе испанского народа против фашизма.

В кинофильмах последних лет преднамеренно снимаются наиболее захолустные места городов, захудалые окраины деревень, показываются крайне тяжелые условия труда, которые не характеризуют нашу действительность. Такой подход мало чем отличается от действий заграничных писак, фотокорреспондентов, туристов, приезжающих к нам из капиталистических стран за тем, чтобы из частного, единичного случая создать миф, угодный для антисоветской пропаганды.

В ряде фильмов возрождаются религиозные обряды. Архаические, ушедшие в прошлое традиции нарочито приукрашиваются и подаются как выражение сокровенных чувств крестьян, что совершенно не соответствует современной морали наших колхозников. Тенденции подобного рода наиболее выражены в кинолентах «Колодец», «Маланка», «Камень, камень...», «Бахус» и других.

Партийные органы республики не раз обращали внимание кинематографистов Молдавии на увлечение стариной и приукрашивание архаических, феодальных порядков, осуждали элементы национализма и аполитичности, допущенные в отдельных кинофильмах.

Однако принципиальный подход к оценке кинопроизведений и требовательность к творческим работникам не встречали поддержки и понимания со стороны работников Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, которым поручена ответственная задача контролировать и направлять деятельность кинематографистов Молдавии.

У членов бюро ЦК Компартии Молдавии сложилось мнение, что при оценке ряда фильмов, особенно вредных в политическом отношении, работники Комитета нарочито высказывали мнение, противоположное тому, которое складывалось у партийных органов и общественности республики. Как бы в противовес критике местных партийных органов, работники Комитета особенно энергично поддерживают и восхваляют такие фильмы. На просмотре кинокартины «Горькие зерна» члены Бюро ЦК Компартии Молдавии дали ей отрицательную оценку. Игнорируя наше мнение, Комитет необычайно быстро принял этот фильм, определил ему высокую категорию и разрешил прокат. Вскоре он был представлен на Ленинградский фестиваль и получил вторую премию. Вслед за тем фильм был отправлен за границу.

Зная о нашем отрицательном мнении по отдельным кадрам кинофильма «Последний месяц осени», работники Комитета также поспешили принять и выпустить его на экран. Он был оценен ими как одно из лучших произведений советской кинематографии. Такие неправильные действия работников Комитета вводят в заблуждение кинематографистов Молдавии, настраивают их против партийных органов, наносят большой ущерб их идейной ориентации, побуждают бравировать поддержкой компетентных ценителей киноискусства против «непонимания» их творчества на месте.

(...) Бюро ЦК Компартии Молдавии на своем заседании 10 марта с.г. рассмотрело деятельность киностудии «Молдова-фильм» и отметило, что за последние годы серьезно снизился идейно-политический уровень и художественные качества выпускаемых ею кинофильмов, что руководители студии не заботятся о создании реалистических произведений, отвечающим высоким идейно-эстетическим запросам советского зрителя. В ряде фильмов проповедуются чуждые коммунистической идеологии взгляды, проявляется внеслассовый, субъективистский подход к оценке исторических фактов, событий, социалистических завоеваний молдавского народа. За поддержку националистических тенденций, проявляемых отдельными творческими работниками, и неправильное воспитание кадров директору киностудии «Молдова-фильм» тов. Мурсе Л.Г. объявлен строгий выговор с занесением в учетную карточку, и он отстранен от занимаемой должности.

Узнав о намерении ЦК Компартии Молдавии освободить тов. Мурсу Л.Г. от должности директора киностудии, тов. Кокорева И.А.

ходатайствовала перед нами оставить его в прежней должности, всячески восхваляла его деятельность. Получив отказ, она постаралась выдвинуть его в центральные органы. По ее рекомендации, председатель Комитета по телевидению и телевидению при Совете Министров СССР тов. Месяцев Н.Н. согласовывал с ЦК вопрос об утверждении тов. Мурсы Л.Г. в должности заместителя директора студии телевизионных фильмов.

В целях исправления ошибок в деятельности творческих работников киностудии «Молдова-фильм», повышения требовательности к ним и правильного воспитания кадров, по нашему мнению, целесообразно было бы в Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР поручить принимать решения по молдавским фильмам работникам более зрелым и ответственным.

Если Вы сочтете нужным согласиться с нашей просьбой, то это будет серьезной помощью в усилении партийного руководства творческой деятельности кинематографистов Молдавии.

С уважением

№ 71 с

27.3.1970 г.

И.Бодюл

Секретарь ЦК

Компартии Молдавии»¹

Суровое письмо. Не скоро отмоешься. Тем более, что такой же рапорт отправлен в ЦК КПСС, и дело о поддержке московскими киночиновниками антисоветских и антисоциалистических тенденций в молдавском кино уже взято под контроль соответственными отделами. Но дело оказывается не таким простецким и очевидным, как это видится И.Бодюлу из его кишиневского кабинета. И главный советский киноначальник А.Романов буквально раскрывает ему глаза на истинное положение дел:

«Секретно

№ 294 с

16/IV – 70 г.

Первому секретарю ЦК

Коммунистической партии Молдавии
товарищу И.И.Бодюлу

Уважаемый Иван Иванович!

Позвольте мне, прежде всего, сердечно поблагодарить Вас за Ваше письмо от 23 марта. Оно свидетельствует о большом внимании, которое Бюро ЦК Компартии Молдавии уделяет искусству кинематографа (...).

Должен, однако, сказать, что меня крайне удивило и озадачило Ваше сообщение о том, что «у членов ЦК Компартии Молдавии сложилось мнение о том, что при оценке ряда фильмов, особенно вредных в политическом отношении, работники Комитета высказывали мнение, противоположное тому, которое складывается у партийных органов республики» и что «как бы в противовес критике местных партийных органов работники Комитета особенно энергично поддерживают и восхваляют такие фильмы».

Это сообщение, повторяю, удивило и озадачило меня потому, что речь идет о фильмах, созданных в Молдавии, деятелями молдавской нацио-

нальной кинематографии, не без ведома молдавских руководящих органов и, вопреки оценкам, полученным этими фильмами в Молдавии, **всегда** подвергавшихся острой и обоснованной критике именно в Кинокомитете СССР, вплоть до запрещения массового проката некоторых из них на территории страны. Самым внимательным образом изучив всю **документацию**, связанную с созданием и выходом на экраны упоминаемых Вами фильмов, я считаю необходимым информировать Вас о следующем:

На протяжении ряда лет киностудия «Молдова-фильм» и Государственный Комитет Совета Министров Молдавской ССР по кинематографии представляли в Кинокомитет СССР неудовлетворительные сценарии и фильмы, зачастую не только слабые в художественном отношении, но и ошибочные по своей идейной концепции. При этом во всех случаях неполноценные в идейном и художественном отношении произведения направлялись в Кинокомитет СССР с **положительными** и просто **хвалебными** заключениями студии и республиканского Кинокомитета. Союзный комитет не раз вынужден был **отменить** принятые республиканскими органами решения. Некоторые фильмы, считавшиеся в республике законченными, не были приняты Кинокомитетом к выпуску на экран и возвращались для переработки из-за содержащихся в них идейно-политических просчетов и ошибок.

Возьмем фильм «Горькие зерна», который Вы упоминаете первым. 24 мая 1965 г. Госкомитет Совета Министров Молдавской ССР по кинематографии (т. Козуб К.И.) представил в Кинокомитет СССР литературный сценарий этого фильма с безоговорочно положительной оценкой, причем оценка эта касалась прежде всего **политической концепции** сценария. В заключении коллегии республиканского Комитета было сказано: «Сценарий «Горькие зерна» правдиво передает суровую действительность послевоенных лет, наполнен жизненными деталями, современен, имеет актуальное звучание, написан профессионально, на высоком идейно-художественном уровне, кинематографично» (...).

Несмотря на такой хвалебный отзыв Молдавского Кинокомитета, Главное управление художественной кинематографии Кинокомитета СССР **отклонило** представленный сценарий. В заключении от 21 июня 1965 г., подписанном тов. Кокоревой И.А., было сказано, что «сценарий лишен художественной завершенности и не имеет верной идейной концепции».

Через некоторое время Молдавским Кинокомитетом был представлен второй вариант сценария «Горькие зерна», который был включен в тематический план **по настоянию республиканского Кинокомитета** с условием дальнейшей работы над содержанием произведения (...).

Через год, 5 сентября 1966 г., Госкомитет Молдавии представил в Кинокомитет СССР законченный фильм «Горькие зерна» с **весьма высокой оценкой**. В заключении коллегии Молдавского Кинокомитета было сказано: «Картина «Горькие зерна», посвященная 50-летию Советской власти, глубоко партийная и народная, она воспекает дружбу народов и воспитывает молодое поколение в духе интернационализма, уважения и любви к нашей действительности».

Однако Главное управление художественной кинематографии Кинокомитета СССР фильм «Горькие зерна» не приняло по причине его идейной несостоятельности (...).

На основании этого заключения и обстоятельной беседы с авторами фильма, руководителями студии и Кинокомитета Молдавии был выработан план обязательных поправок картины. Через полтора месяца, которые потребовались на исправление картины в соответствии с требованиями союзного Кинокомитета, фильм был снова представлен в Кинокомитет СССР. Фактически он был заново перемонтирован и переосмыслен. Только после этого фильм был принят.

Создание фильма «Последний месяц осени» так же, впрочем, как и фильм «Горькие зерна», относится целиком к инициативе республики. Заместитель министра культуры Молдавской ССР г. Чемортан Л.П. в письме от 5 марта 1964 г. просил включить этот фильм в тематический план даже «сверх установленного киностудии «Молдова-фильм» плана». Главное управление художественной кинематографии Кинокомитета СССР, идя навстречу пожеланиям республики, приняло сценарий, предложив продолжить работу в соответствии с рекомендациями Главка (...).

Главный редактор сценарно-редакционной коллегии Главка г. Дымшиц А.Л. обратился к автору сценария И.Друцэ со своим письмом, в котором также содержались советы и пожелания.

В «деле» картины «Последний месяц осени» у нас сохранились отзывы, советы, рекомендации авторам фильма, написанные ведущими мастерами режиссуры и киносценарии СССР А.Карагановым, С.Юткевичем, Л.Арнштамом. Картина серьезно беспокоила Комитет. Именно поэтому материал картины просматривался в Москве (заключение Главка от 20 февраля 1965 г. за подписью г. Дымшица А.Л.)

10 июля 1965 г. фильм был представлен в Союзный Комитет с **очень высокой оценкой** республиканского Комитета и 22 июля был принят.

Сценарий фильма «Это мгновение» был представлен в союзный Кинокомитет 18 июля 1967 г. опять-таки с **очень высокой оценкой** республики (...).

Таковы факты. Думаю, что в результате требовательности, настойчивости и помощи союзного Комитета перечисленные сценарии и фильмы претерпели в процессе производства существенные изменения в лучшую сторону, хотя до конца исправить их недостатки, понятно, не удалось.

Уважаемый Иван Иванович!

Киностудия «Молдова-фильм», как известно, выпускает два-три фильма в год. Создание каждого нового фильма мы вправе рассматривать как большое событие в культурной жизни республики. Должен, однако, Вам сообщить (хотя Вы, несомненно, и сами знаете об этом), что на протяжении последних пяти лет почти каждая картина, поступающая из Молдавии в Кинокомитет СССР, нуждалась в серьезной переработке. Так, союзный Комитет не принял и возвратил в республику первые варианты фильмов:

«Когда улетают аисты» (Приказ Комитета № 8 от 14 января 1964 г.).

«Сергей Лазо» (заключение от 17 октября 1967 г.).

«Любить» (заключение от 19 марта 1967 г.).

«Свадьба во дворце» (заключение от 1 июля 1969 г.).

«Один перед любовью» (фильм возвращен студии на переработку 15 декабря 1969 г.).

Несужели эти фильмы до сдачи их на союзный экран никто из руководителей не смотрел, и «высокие оценки» исходили только от кинематографистов (обычно со ссылками на руководителей)?

Такое же положение было и с представляемыми республикой сценариями. Большинство этих сценариев либо **совсем отклонялись** («Нож в памяти», «Битва на Ларге», «Красный камешек»), либо возвращалось до серьезной доработки (...).

Согласитесь, Иван Иванович, что такое положение, когда союзный Комитет постоянно был вынужден направлять решения республиканского руководства кинематографией, действовать в противовес представлениям, исходящим от республики, является явно ненормальным (...)»².

В общем мысль ясна: мы, дескать, давили крамолу в молдавском кино систематически и с принципиальных позиций. Мы, тут в Москве, душили ее гораздо лучше, чем вы там у себя в республике...

Впрочем, начальник союзного Комитета А. Романов был, как известно, человеком очень кроткого нрава. И даже на самые грубые наскоки представителя молдавских коммунистов отвечал вполне деликатно и более чем миролюбиво. В таком же конструктивном тоне он и завершил свое ответное послание молдавскому партвождю: «Давайте теперь душить эту гадину вместе и дружнее...»

Дальнейшее известно. Ряды ревнителей соцреалистической святости были сплочены. Фильмы с эмблемой студии «Молдова-фильм» продолжали появляться с прежней регулярностью. Но молдавского кино не стало. Порядок был наведен идеальный. И надолго...

Историй подобного рода про то, как было да слышно, в биографии советского кино не перечесть. Ведь гениально простое и супернадёжное устройство советской системы цензуры заключалось в том, что убивать и калечить фильмы, уродовать судьбы кинематографистов право имели все. У некоторых ведомств были, впрочем, особые привилегии...

КИНОВЕДЫ С ЛУБЯНКИ

История отношений отечественной киномузы с ведомством, именовавшимся ЧК, ОГПУ, НКВД, КГБ, очень похожа на умопомрачительный роман о страстной и всепоглощающей любви. Но, к сожалению, любви безответной и потому несчастной.

В самом деле: несть числа картин, на все лады пламенно и вдохновенно воспевавших героические деяния славных чекистов. И ведь как старались! Какие замечательные актеры играли Феликса Эдмундовича и его сотоварищей!

рицей! Какие потрясающие и яркие диалоги сочиняли для них лучшие драматурги! Как вдохновенно и ответственно творили свои пронзительные киносказания о чекистах и казэбэшниках наши режиссеры. Вон Савва Кулищ, к примеру. Каких только фильмов уже не наснимал. А настоящее, самое высокое вдохновение посетило мастера только тогда, когда взялся ваять кино про доблестного разведчика. И кстати, не он один в том замечен. Татьяна Лиознова тоже чего только не наснимала, а вот самой задушевной песнью оказалась сага о Штирлице.

И что? Была ли эта потрясающая и высокая любовь наших кинематографистов к ведомству Дзержинского замечена и по достоинству оценена?

Увы и ах...

Ведь, если кино и в самом деле важнейшее из искусств, то это о чем прежде всего говорит? Да о том, что «вредители» и «враги народа» туда первым делом и полезут. Как в шахту или на военный завод. И, стало быть, важнейшим делом было таковых выявлять. Корчевать. Кого-то ставить к стенке. Кого-то гноить в лагерях. Или, на худой конец, держать в поле зрения...

В 30-е – 40-е кинематограф «профилактировали» основательно. «Почистили» многих. Но, видимо, все-таки не всех. Тем более, что стало подрастать новое кинематографическое поколение. Еще не пуганое. Вот какими вдохновенными строками приветствовали его киноведы с Лубянки:

«Комитет
государственной безопасности
при Совете Министров СССР
3 февраля 1964 г.
№ 278–3
гор. Москва

Секретно
04405 33а
4 февр. 1964 г.
контроль

ЦК КПСС

Комитет госбезопасности докладывал ЦК КПСС (сообщение № 1105–3 от 19 апреля 1963 года) о недостатках в воспитательной работе во Всесоюзном государственном институте кинематографии.

Имеющиеся в органах КГБ материалы свидетельствуют о том, что в институте существенных изменений не произошло. Поступающая в институт молодежь, в основном, является политически выдержанной и устойчивой в моральном отношении. Однако через некоторое время у многих студентов появляются нездоровые настроения, нигилистическое отношение к современной действительности, ревизионистские суждения по вопросам литературы и искусства, а отдельные из них явно с антисоветских позиций оценивают мероприятия партии и правительства.

Студент третьего курса операторского факультета ВГИКа БАЛАН, обращаясь к одному из своих друзей, сказал: «Не могу терпеть, когда вокруг меня написано черным по белому одно, а в действительности совсем другое, не могу никак смириться с такой «справедливостью». Истинная справедливость скрыта от народа, он теряет веру в нас, в партию. Почему

так получается? Потому что мы живем только цифрами, которые не нужны, а человека забыли. Я оптимист, хочу бороться, борюсь и буду бороться с такими недостатками. Ничего не построишь с такими глупостями, надо повесить, устранить всех бюрократов, даже если они и коммунисты. Надо повесить всех бюрократов, обманщиков, мошенников, сделать народ, как кристалл, тогда все будет, даже хлеб в неурожайный год и без химических удобрений. Всегда буду бороться с такими недостатками, знаю, что за это, быть может, меня ждут решетки, но не боюсь».

Давая оценку фильмам «Все остается людям», «Знакомьтесь, Балуюв», «При исполнении служебных обязанностей», БАЛАН заявлял: «Разве это искусство? Но руководству это нравится. У нас все диктует правительство и диктует грубо, неотесанно и безо всякого стыда. Правительство никогда не сотворяло искусство. Оно уничтожает искусство».

БАЛАН является членом партийного бюро курса, происходит из крестьянской семьи, служил в Военно-морском флоте, работал фотокорреспондентом в газете «Молдова социалист», характеризуется положительно.

Студент второго курса киноведческого факультета БЕЛТОВ, 1939 года рождения, на учебу прибыл из гор. Куйбышева, где характеризовался только с положительной стороны. Однако в настоящее время допускает нездоровые высказывания. Так, он заявил: «В искусстве происходит нечто ужасное и несколько похожее на то, что происходило в недоброй памяти 1948 год, с той лишь разницей, что людей не расстреливают. Если единственным критерием художественности считать идейность, то не останется больше ничего, как признать гениальным «Коммунистический манифест». На одном из вечеров в компании молодежи БЕЛТОВ пел песни антисоветского содержания с клеветой на партию и ее руководство.

В 1958 году на операторский факультет института поступил БАЛБОЧЯНУ, 1932 года рождения, беспартийный, до этого работал фотокорреспондентом в Молдавской ССР, характеризовался также положительно. В 1963 году он окончил ВГИК и в настоящее время работает на киностудии «Молдова-фильм», где среди окружения высказывает политически неправильные суждения, утверждая, что «лишь в капиталистических странах существует настоящая свобода творчества, и поэтому искусство там более романтично, а в СССР оно ограничено рамками партийной и государственной политики».

Также нездоровые, а порой и антисоветские разговоры ведут работники этой же студии ЛЫСЕНКО, ДЕРБЕНЕВ и КАЛАШНИКОВ, московские сценаристы ДАВЫДОВА и РЯЗАНЦЕВА, которые окончили недавно ВГИК. ДАВЫДОВА, например, заявила: «В пределах нашей социалистической системы сделать ничего нельзя. Ее нужно взорвать. Подпольные партии у нас невозможны — всех арестуют да и известно, к чему эти партии приведут: будет новый культ, и опять система придет в тупик. Раз ничего нельзя создать в пределах системы, нельзя создать подпольную партию, значит нужно эту систему раскатать по принципу: «чем хуже, тем лучше».

Преподаватель диалектического и исторического материализма ВГИКа МЕЛЬВИЛЬ выразила беспокойство в связи с тем, что студенты на ее занятиях допускали нездоровые высказывания, заявляя, что «никакого социализма у нас нет», «справедливости также нет», появились «новые классы», создан «новый культ» и т.п. «Когда я пришла в институт, – заявила МЕЛЬВИЛЬ, – то просто растерялась, услышав политически неправильные высказывания студентов. Я думала, что это у меня одной, что надо мной издеваются, поскольку я молодой преподаватель. Теперь я вижу, что так дело обстоит у многих, и в институте к этому привыкли».

В марте 1963 года с рыболовецкого судна «Симферополь», в районе пролива Унимак, вблизи американских берегов, исчез студент пятого курса режиссерского факультета СМІРНОВ, 1940 года рождения, член ВЛКСМ. На основании материалов расследования можно сделать вывод, что СМІРНОВ, очевидно, изменил Родине. В беседах со студентами он восхвалял отдельные моменты из жизни в капиталистических странах и клеветал на положение творческой молодежи в СССР.

Вызывает тревогу состояние дисциплины в институте. В 1963 году, кроме получивших широкую огласку чрезвычайных происшествий (попытка самоубийства со стороны студента..., исчезновение СМІРНОВА), имели случаи пьянства, моральной распушенности, хулиганства. В общестийтии участились случаи драк и скандалов (...).

Много претензий студенты высказывают в адрес профессорско-преподавательского состава, особенно кафедр марксизма-ленинизма, литературы, кино. Занятия по таким дисциплинам, как история КПСС, диалектический материализм и научный коммунизм, проходят сухо, неинтересно.

(...) По мнению Комитета Госбезопасности целесообразно обсудить на Идеологической комиссии ЦК КПСС вопрос о состоянии воспитательной работы среди студентов ВГИКа.

Прошу рассмотреть.

Заместитель Председателя
Комитета Госбезопасности

Н.Захаров³

Серьезный документ. Толковый. Не отмахнешься. А мы-то, тогдашние студенты ВГИКа, недоумевали, что это вдруг зачастили в родной институт всевозможные комиссии? Почему перестали приезжать в гости зарубежные делегации? С какой стати вдруг стали отключать кислород и зажали просмотры новых западных картин? Теперь вот задним числом становится ясным, кого именно за те подарки благодарить.

Конечно, следили, держали под колпаком не только наш вгиковский детсад. Судя по попавшим в руки документам, обнюхивали, прослушивали, простукивали едва ли не все сколь-нибудь значимые организации. И тем более – фигуры. А уж с самых языкастых просто не сводили глаз. И, отдадим должное, дали повод иначе относиться к известной поговорке «Слово не воробей. Вылетит – не поймаешь». Спецы с Лубянки ловили без проблем. Журнал «Киноведческие записки» (№ 23) опубликовал

стенограмму знаменитого выступления Сергея Параджанова в Минске на премьере своего фильма «Цвет граната». К сожалению, редакция почему-то постеснялась сослаться на истинный источник публикуемого материала. А что тут собственно зазорного? Ведь скандальную речугу будущего зэка записали доблестные чекисты, а рапортовал о том родному ЦК сам Ю.В. Андропов:

«Комитет
государственной безопасности
при Совете Министров СССР
25 января 1972 г.
№ 182-А
гор. Москва

Секретно

ЦК КПСС

По сообщению КГБ при СМ Белорусской ССР, 1 декабря 1971 года перед творческой и научной молодежью республики выступил приглашенный ЦК ЛКСМ Белоруссии режиссер Киевской студии имени Довженко ПАРАДЖАНОВ С.И.

Выступление ПАРАДЖАНОВА (запись прилагается), носившее явно демагогический характер, вызвало возмущение большинства присутствующих.

ЦК Компартии Белоруссии информирован.

Приложение: на 23 листах.

Председатель Комитета Госбезопасности

Андропов»⁴

Оказывается, что киноведы с Лубянки присматривали не только за кинематографическими организациями и конкретными персоналиями. В зоне их интересов была и сама кинопродукция. И случалось, что самыми первыми «рецензии» на фильмы писали кинокритики в погонах. Конечно, сегодня эти искусствоведы своего творчества почему-то стесняются, отрицают сам факт его. Вот характерное признание Ф.Д. Бобкова, бывшего начальника печально знаменитого 5-го управления КГБ: «Многие до сих пор убеждены, будто 5-е Управление запрещало выход каких-то произведений литературы и искусства. Это ни на чем не основанная ложь. За весь период моей работы был лишь один случай, когда мы воспротивились выходу на экран фильма «Агония», ибо выдели его антиреволюционную направленность. Что было, от было. Но, повторяю, случай этот – единственный»*.

Лгали тогда, лгут и по сей день. Вот конкретный пример, что случай в «Агоний» – отнюдь не единственный и не уникальный. Инициативу запрещения «Истории Аси Клячиной» обычно приписывают Горьковскому обкому партии: картина снималась в Горьковской области и, когда

* Бобков Ф.Д. КГБ и власть. М., 1995. С. 274.

авторы повезли туда фильм на премьеру, там разразился скандал. Все так, да не совсем. Фильм был взят на мушку гораздо раньше. Судьба фильма приобрела специфический оттенок после кагэбэшной «рецензии»:

«Комитет

Секретно

Государственной безопасности
при Совете Министров СССР

28 августа 1968 г.

№ 2030-Ц

гор. Москва

ЦК КПСС

На киностудии «Мосфильм» закончена работа над новым вариантом фильма «История Аси Клячиной, которая любила да не вышла замуж» (режиссер-постановщик А.КОНЧАЛОВСКИЙ-МИХАЛКОВ).

По мнению кинематографистов, принципиальных изменений в идейную концепцию фильма не внесено, а отдельные незначительные переделки (сокращен рассказ о жизни бывшего репрессированного колхозника и исключена спена родов КЛЯЧИНОЙ) не могут изменить идейного звучания фильма, выпуск которого на экран может нанести политический ущерб.

Сообщается в порядке информации.

Заместитель Председателя
Комитета Госбезопасности

Цвигун⁵

Кино, видно, как-то по особому притягивало чекистов. Что ж удивляться: ведь не раз главные киноначальники оказывались выходцами из чекистского гнезда. А грозный Ю.В.Андропов в юности вообще аж целых два года отпахал учеником киномеханика. По-видимому, все фильмы про вредителей знал не только наизусть, но и был воспитан на них. А его первый зам генерал-полковник Цвигун экранную музу обожал до такой степени, что даже в кинодраматургии подался. Кстати, не он один.

Были и другие формы легального творческого взаимодействия «важнейшего из органов» с «важнейшим из искусств». Тот же Ф.Д.Бобков вспоминает: «В декабре 1956 года состоялось одно из первых моих публичных выступлений. Помню, с каким волнением вошел в переполненный зал Всесоюзного института кинематографии. В тот год бушевали страсти вокруг венгерских событий, в центре внимания сограждан было разоблачение сталинских репрессий, прозвучавшее на XX съезде КПСС.

Вот и на этом собрании разгорелась жаркая дискуссия. Помню студентку Ларису Шепитько, ставшую известным кинорежиссером. Она остро и дерзко подкалывала меня, но обиды на нее у меня не было. Встреча с молодыми кинематографистами продолжалась четыре часа, и расстались мы, в общем, по-хорошему*.

* Бобков Ф.Д. КГБ и власть. С. 257.

Да, по-хорошему. Только несколько человек потом были сразу исключены из института. А какие докладные на ВГИК строчили позднее, мы уже читали. Кстати, по тому, как фундаментально они были подготовлены, можно догадаться, что стукачей завели чуть ли не на каждом курсе.

И надо ли удивляться тому, что при таком обостренном внимании киноведы, кинодраматурги и кинолекторы с Лубянки не просто выслеживали идеологический криминал, но и старались отнюдь не формально, а по существу вникать даже во внутренние, глубоко специфические проблемы нашего кино:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
13 августа 1969 г.
№ 2030—А
гор. Москва

Секретно

ЦК КПСС

Комитету госбезопасности стали известны высказывания отдельных деятелей кино о положении в нашей кинематографии.

Кинодраматург А.КАПЛЕР в своем близком окружении утверждал: «В самом массовом искусстве — кино — царит полнейшая идеологическая автономия, причем ею наделены рядовые, второстепенные режиссеры... Уже много лет в нашем кинематографе происходит хронический обман партии и государства. Неизменно докладывают: Комитет по кинематографии готовит план на такой-то год, государственный план уже сверстан и идет массовое обсуждение, государственный план утвержден и так далее... Но такого государственного плана нет. Есть частный перечень тех тем и сюжетов, которые угодны режиссерам — всем вместе взятым. Скажем, кому-то захотелось в юбилейный ленинский год, совпадающий с двадцатипятилетием Дня победы, поставить «актуальнейший» фильм об испанском художнике ГОЙЯ. И запущены на «Ленфильме» две серии!

...Какого-нибудь бездарного третьестепенного режиссера РОМАНОВ и БАСКАКОВ могут вдвоем уговаривать, что надо поставить такой-то сценарий, потому что этого требует политический момент, этого требует наша идеология. А бездарность спокойно выслушает все доводы и скажет: «Нет, мое творческое воображение сейчас воспламенено «Обрывом» ГОНЧАРОВА или «Фиестой» ХЕМИНГУЭЯ». А это потому, что экранизации ГОНЧАРОВА или ХЕМИНГУЭЯ он может сделать сам и, следовательно, кроме солидных постановочных, получит еще и круленькую сумму за сценарий.

Если речь идет о ГЕРАСИМОВЕ, ЮТКЕВИЧЕ, покойном ПЫРЬЕВЕ, РОММЕ, РАЙЗМАНЕ, ХЕЙФИЦЕ и им подобных, можно согласиться, что они имеют право на самостоятельное драматургическое творчество параллельно режиссерскому. Но это право отвоевали самые

заурядные и ничем себя не прославившие режиссеры. Беззащитная жажда у режиссеров крупных гонораров привела к тому, что в тематическом плане, если даже не учитывать скрытого соавторства, для более пятидесяти процентов снимающихся картин официально утверждается участие режиссеров в создании сценариев, что связано с их материальной заинтересованностью... Когда я увидел, что гибнет мой двухсерийный сценарий «Две судьбы», разве я не пошел на то, чтобы доверить совсем не подходящему для этой темы Л.ЛУКИНУ, да еще согласиться поделиться с ним гонораром? И ЛУКИН сумел пробить фильму высшую категорию. Соавтором А.СОФРОНОВА сумел сделаться не поставивший ничего путного режиссер «Мосфильма» ФИЛИППОВ. Софронов трезво рассудил: пусть о моем сценарии будет десять самых положительных рецензий, фактически последнее слово за режиссером; если ФИЛИППОВ не получит пятидесяти процентов за сценарий, он его ставить не будет, и никакой РОМАНОВ со всем своим аппаратом вкупе его не убедит. Корифеем нашей кинодраматургии Е.ГАБРИЛОВИЧ, справедливо отмеченный орденом Ленина за работу в кино, за последние десятилетия не выпустил ни одного самостоятельного сценария! Все время ГАБРИЛОВИЧ и РАЙЗМАН, ГАБРИЛОВИЧ и ЮТКЕВИЧ и так далее.

Руководители студий и главные редакторы объединений тоже материально поощряются режиссерами за благожелательное отношение к их замыслам и экранизациям. Кто из московских кинематографистов не знает, например, что директор студии имени М.Горького БРИТИКОВ проживает по крайней мере четыре своих оклада!»

По мнению КАПЛЕРА, в кино – на важнейшем участке идеологической работы – должны быть восстановлены существовавшие ранее методы руководства искусством: «Вот яркий пример настоящего руководства кинематографом. М.РОММ в своих воспоминаниях пишет, что его вызвал т. ЩЕРБАКОВ А.С. и вручил для постановки сценарий «Восстание» (так вначале назывался сценарий КАПЛЕРА «Ленин в Октябре»). Партия считала, что этот фильм нужен и что советский кинематограф обязан выпускать картину о В.И.Ленине в Октябре».

Одной из мер, которая оздоровит обстановку в кино, КАПЛЕР считает переход от существующей штатной режиссуры к организации этой творческой работы на договорных началах.

Автор сценариев к фильмам «Укротительница тигров» и «У самого синего моря» К.МИНЦ солидарен с оценками КАПЛЕРА. Он, в частности, говорит: «В комедииографии некоторые сценаристы рассчитали так: пускай у нас регулярно выходят фильмы, за которые мы будем получать половину гонорара и половину авторского имени, чем совсем не реализуются на экране наши замыслы. Именно так поступили М.СЛОБОДСКОЙ и Я.КОСТЮКОВСКИЙ, признав своим непереманным соавтором режиссера ГАЙДАЯ, а Э.БРАГИНСКИЙ вступил в постоянное соавторство с Э.РЯЗАНОВЫМ... Ради того, чтобы только были поставлены их фильмы, некоторые сценаристы, например, Г.МДИВАНИ, доро-

гой ценой покупают отсутствие имени режиссера, как соавтора, на титрах фильма».

Председатель Комитета Госбезопасности

Андропов»⁶

Похоже, что наблюдали не только за самими кинематографистами, но даже за теми, кого нелегкая заносила в мир кино. Например, за теми, кому доводилось консультировать тот или иной фильм. Но тут у людей с Лубянки, видимо, вскипали особые чувства:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
3 февраля 1971 г.
№ 286-А
гор. Москва

Секретно

ЦК КПСС

В последние годы в нашей кинематографии широкое распространение получила практика участия в качестве консультантов художественных и иных фильмов должностных лиц, занимающих важные государственные посты. По роду служебной деятельности эти лица нередко обладают секретами большой государственной значимости или имеют доступ к ним. В некоторых случаях именно это является главной причиной обращения к таким должностным лицам с предложениями быть консультантами при постановке кинофильмов.

Как известно, определенного порядка привлечения должностных лиц к участию в качестве консультантов при производстве фильмов не установлено. Поэтому такие вопросы решаются, как правило, лишь путем оформления документации, регулирующей преимущественно гонорарные расчеты, не сообразуясь при этом с интересами охраны государственных секретов и соблюдения норм конспирации. При таком подходе к участию должностных лиц в консультациях кинофильмов трудно обеспечить в полной мере соблюдение конспирации, предупредить утечку государственных секретов, а что касается существа самих консультаций – избежать элементов субъективизма.

По нашему мнению, представляется целесообразным поручить соответствующим отделам ЦК КПСС с привлечением заинтересованных ведомств рассмотреть практику участия должностных лиц в качестве консультантов кинофильмов и представить в ЦК КПСС предложения по упорядочению этого вопроса.

Просим рассмотреть.

Председатель Комитета госбезопасности

Андропов»⁷

Конечно, было бы несправедливым сводить всю огромную заботу КГБ об отечественном кинематографе к тотальной слежке да информированию о ее результатах тех, кто трудился рядом на Старой площади. Имела место и работа глубоко конструктивного плана.

Во-первых, чекистское ведомство трепетно заботилось о создании фильмов высокого идейно-художественного качества о себе любимом. Каждый сценарий и фильм, так или иначе затрагивающий деятельность органов, проходил непременно дегустацию на Лубянке. И ясно, кому принадлежало право первой брачной ночи. И не все проекты выходили оттуда живыми или хотя бы полуискалеченными. Но зато киноистории, которые приходились самим чекистам по вкусу, поддерживались открыто и без особых на то церемоний:

«Комитет

Государственной безопасности
при Совете Министров СССР

11 марта 1966 г.

№ 5/446

гор. Москва

Заместителю Председателя
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
тов. Баскакову В.Е.

Направляем Вас киносценарий «Незримый бой», подготовленный режиссером В.ЖУРАВЛЕВЫМ при консультации работников Комитета госбезопасности для творческого объединения «Экран» киностудии «Мосфильм».

В КГБ при СМ СССР сценарий одобрен.

Просим положительно рассмотреть вопрос о создании кинофильма по сценарию «Незримый бой».

Приложение: сценарий на 87 листах.

Генерал-майор

Белоконов»⁸

«Чистые руки» кинолюбов из КГБ прикладывались и к фильмам, казалось бы, абсолютно далеким от сугубо ведомственного профиля. Например, в производственном отчете студии «Ленфильм» о работе над фильмом Ф.Эмлера «Перед судом истории» читаем совершенно пронзительные строки: «Фильм создавался при активном содействии КГБ».

И как только у них хватало на все времени и сил?

Хватало!

Тем более, что был еще один участок кинематографической жизни, где без тайного догляда обойтись было уж совсем нельзя: контакты нашего передового высокоидейного искусства с их поганым и растленным киномиром. Вот тут уж действительно зевать было нельзя!

Вот, скажем, такое, казалось бы, ясное и недвусмысленное дело, как международный кинофестиваль в Москве. Для чего он проводится? Укрепить дружбу и мир между народами. Согласно девизу. Ну, а заодно показать фильмы разных стран. Обнаружить новые прогрессивные тенденции. Выявить лидеров. И т.д. И т.п.

Увы, когда коллеги-чекисты принялись и присмотрелись к столь благородному на вид мероприятию, то все оказалось не так просто. Выяснилось и доподлинно, что все это сборище кинодеятелей всего лишь изящное прикрытие для шпионов, масонов, сионистов и прочей нечисти. МКФ – на самом-то деле, самый что ни настоящий форум шпионов:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
15 июля 1965 г.
№ 1559–С
гор. Москва

Секретно

ЦК КПСС

Комитет государственной безопасности докладывает полученные материалы о IV Московском международном фестивале.

Большинство участников фестиваля отмечает более четкую и организованную, в сравнении с предыдущими, работу фестиваля. Вместе с тем, отдельные кинематографисты считают, что значение фестиваля заметно снижается за счет представления на конкурс некачественных в художественном и идейном отношении и зачастую не соответствующих девизу фестиваля кинофильмов. Многие иностранные и советские представители киноискусства указывают на малый разрыв во времени проведения Каннского и Московского фестивалей, недостаточную авторитетность некоторых членов жюри и отсутствие на фестивале кинозвезд.

Отмечается также, что на авторитете ММФ в определенной степени сказалось непризнание советской прессой и официальными органами факта присуждения первой премии в 1963 году итальянскому фильму «8 ½» (...).

По имеющимся данным, некоторые государства, главным образом, США, Франция, ФРГ, Италия пытаются использовать фестиваль для пропаганды западного образа жизни и проведения сионистской кампании.

Руководство делегациями главных капиталистических стран фактически осуществляется специально выделенными сотрудниками соответствующих посольств.

Работу американской делегации на фестивале направляет сотрудник посольства в Москве ПРЕН. Состав ее полностью определен Госдепартаментом США и Информационным агентством (ЮСИА) США без участия общественных артистических объединений. Перед отъездом в Москву в ЮСИА членом делегации была дана установка «быть достойными проводниками американского образа жизни». При этом ставка делалась на «моральную победу американского киноискусства». По их убеждению, американская делегация является как никогда представительной и поэтому будет в центре внимания общественной жизни в Москве.

Одним из руководителей делегации является подозреваемый в принадлежности к разведорганам ДЖОРДЖ СТИВЕНС, работающий зав.

отделом кино ЮСИА и ранее неоднократно приезжавший в СССР по каналу культурного обмена. Член делегации США ИЛЬЯ ЛОПЕРТ, лояльно относящийся к СССР, назвал СТИВЕНСА цепным псом Госдепартамента, беспринципным и опасным человеком.

Для проведения сионистской пропаганды израильская делегация привезла с собой большое количество литературы, предназначенной для распространения среди советских граждан. Делегация эта состоит их десяти человек, возглавляет ее сотрудник посольства, установленный разведчик ЗИМРАТ.

Заслуживает также внимания член делегации председатель комитета по цензуре кинофильмов МВД Израиля ГЕРИ ЛЕВИ, поддерживающий тесный контакт с посольством. Со слов члена делегации Израиля БРАУНШТЕЙНА, ГЕРИ занимает высокое положение в стране и пользуется влиянием в правительственных кругах. По полученным данным, он делал попытку обрабатывать в сионистском духе советских граждан, восхваляя достижения и жизнь в Израиле.

(...) Представляет также интерес член японской делегации, начальник отдела кинофирмы «Японское море» КУСАКА КЕЙСУКА и один из руководителей французской делегации ЖАК НИКО, подозреваемые в связях с разведками этих стран и осуществляющие в делегациях контрразведывательные функции.

Об активном влиянии посольств на деятельность делегаций свидетельствует и такой факт. Режиссер демонстрировавшегося на фестивале фильма «Молодые хотят жить» ДЗИМАС НИКОЛАС подвергся двухчасовой проработке сотрудниками греческого посольства за положительное интервью, опубликованное в нашей печати. По возвращении в Грецию, как ему было обещано сотрудниками посольства, он узнает, что такое «асфалия» (контрразведка Греции).

КГБ продолжает работу по проверке сигналов, выявлению и пресечению враждебной деятельности иностранцев во время фестиваля.

Председатель
Комитета Госбезопасности

В.Семичастный⁹

Впрочем, не знаем, как нынешние, но чекисты-киноведы застойных времен на одних только международных фестивальных тусовках не закикливались. Они по всему кинематографическому фронту работали. Вникали не только в дела большие и масштабные, но и в самые что ни есть малые. Но в борьбе с мировым империализмом, как известно, не могло быть мелочей. Иногда, глядишь, дельцо-то – тьфу, пустяк суший. А попробуй пусти все на самотек, не вмешайся вовремя, глядишь – уже целый континент от мировой системы социализма отвалился:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
11 апреля 1970 г.
№ 941 – А
гор. Москва

Совершенно секретно

ЦК КПСС

Посол Демократической Республики Конго в Москве ФУТУ в беседе с советским гражданином высказал следующее:

«Выход на экран советского фильма «Черное солнце» может иметь далеко идущие последствия, вплоть до разрыва демократических отношений между ДРК и СССР.

Из разговора с африканскими актерами, исполняющими главные роли, известно, что фильм посвящен ПАТРИСУ ЛУМУМБЕ и в нем показаны президент ДРК МОБУТУ и другие политические деятели. Изменение фамилий героев сути дела не меняет, и если окажется, что в истории с ЛУМУМБОЙ как-то замешан президент, то неизбежен разрыв дипломатических отношений».

ФУТУ сказал, что можно предотвратить нежелательный инцидент, если до выхода фильма на экран его предварительно ознакомят со сценарием.

Председатель Комитета Госбезопасности

Андропов»¹⁰

Особый интерес в Лубянском киноведении представляет, конечно, жанр творческого портрета. Хорошо известно, что только с благословения КГБ можно было пересечь священные рубежи Родины, даже при том, что ты отправлялся в краткую служебную командировку. А уж если Родина покидалась навсегда, то, по мнению Лубянки, тут тем более нельзя было обойтись. Не всех там рекомендовали выпихивать под зад коленкой. Но бывали и счастливые исключения:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
18 марта 1971 г.
№ 707–А
гор. Москва

Секретно

ЦК КПСС

Киносценарист Севела (Драбкин) Ефим Евелович, 1928 года рождения, по национальности еврей, беспартийный, работает по договорам на киностудиях, женат, имеет ребенка 10 лет, обратился в Отдел выдачи виз и разрешений Управления внутренних дел Мосгорисполкома с просьбой разрешить ему и его семье выехать на постоянное жительство в Израиль.

Известно, что некоторые созданные по сценариям Севелы фильмы («Крепкий орешек», 1968 год, «Мосфильм»; «Годен к нестроевой», 1968 год, «Беларусьфильм»; «Нет неизвестных солдат», 1965 год, Киевская киностудия им. А. Довженко) подвергались критике за низкий идейный и художественный уровень.

Среди кинематографистов Севела характеризуется отрицательно как националистически настроенный человек, в творческом отношении проявивший себя малоперспективным сценаристом, избалованным в плагиате. В быту нечистоплотен.

Учитывая националистические убеждения Севелы, его низкие моральные и профессиональные качества, считали бы целесообразным не препятствовать его выезду на постоянное жительство в Израиль.

Председатель Комитета Госбезопасности

Андропов»¹¹

На вам, боже, что нам негоже...

Помнится, что среди кинематографистов застойных времен господствовало представление, что организация под красивым названием «Совэкспортфильм» является чуть ли не легальным филиалом Лубянки, а в ее многочисленных зарубежных представительствах трудятся исключительно офицеры КГБ. Ежегодно эти представительства слали в ЦК пухлые отчеты о состоянии проката советских фильмов в странах, где эти представительства размещались. Странно, но КГБ присылал еще и параллельные отчеты по той же тематике:

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
30 апреля 1972 г.
№ 1152 – Ч
гор. Москва

Совершенно секретно

ЦК КПСС

Значительную роль в воспитании населения НРБ в духе идей социализма играет кино. Посещаемость кинотеатров в Болгарии выше, чем в остальных восточноевропейских социалистических странах. Большинство зрителей составляет молодежь.

Более двух третей выходящий на болгарский экран кинофильмов производится в СССР и других социалистических странах. Генеральный директор объединения «Болгарская кинематография» Писарев выступает за увеличение закупок Болгарией советских фильмов. Однако, как видно из материалов МВД НРБ, многие влиятельные члены художественного совета объединения, отдающие предпочтение западному киноискусству, при решении вопроса о количестве копий, снимаемых с закупленных фильмов и сроках их демонстрации, фактически ставят кинокартины

западных стран в преимущественное положение по сравнению с фильмами социалистических стран (...).

Некоторые болгарские специалисты полагают, что предусматриваемая в 1972 году закупка Болгарией советских фильмов на сумму 350 тыс. рублей не обеспечивает реальные потребности болгарского зрителя. По их мнению, закупка как можно большего количества высокохудожественных советских фильмов позволила бы успешнее бороться с проникновением буржуазной идеологии в сознание населения НРБ, особенно молодежи.

Заместитель Председателя Комитета
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР

Чебриков»¹²

Проникновение заразы буржуазной идеологии, конечно, особенно остро беспокоило наших чекистов-кинозарубежников. Эта гадость пролезала и проникала повсюду. Даже на менее всего опасных участках. В 60-е годы у нас, например, были просто чудо-хорошие отношения с итальянским кинематографом. В таблице о ближайших кинодрузьях в борьбе за мир и гуманизм итальянские кинопленики шли у нас под первым номером. Но, оказывается, и тут не все было дважды два четыре. Истинно проницательному взору виделось в крепнувших связях еще и кое-что иное:

«Секретно

СПРАВКА

5 Управление КГБ при СМ СССР, рассмотрев предложение итальянской кинофирмы «Дино де Лаурентис Чинематографика» создать советско-итальянский фильм «В городе Тольятти», считает необходимым отметить.

Осуществление в последние годы постановки советско-итальянских фильмов свидетельствуют, что отдельные из них не могут демонстрироваться на советском экране из-за крайне низкого идейного уровня. Больше того, советско-итальянский фильм «Подсолнухи» наши кинематографисты прямо называют антисоветским. По их мнению, итальянцам удалось, прикрываясь сотрудничеством с «Мосфильмом», решить свои пропагандистские задачи. Авторы фильма «Подсолнухи» стремились показать преимущества западного образа жизни и отсутствие элементарной культуры у советских людей. В фильме тенденциозно подтверждаются, в частности, измышления буржуазной пропаганды том, что в СССР якобы существуют громадные кладбища итальянских солдат и до настоящего времени задерживается возвращение на Родину итальянских военнопленных.

Показательна реакция на фильм «Подсолнухи» одной из крайне правых организаций Италии – МОЧИ, от имени которой в адрес нашего посла направлено письмо с угрозой, что в случае дальнейшей задержки Советским Союзом итальянских военнопленных, сю будут уничтожены в различных странах Европы 20 советских дипломатов.

По имеющимся данным, наряду с идеологическим выигрышем в совместных фильмах «Красная палатка» и «Битва при Ватерлоо»,

итальянской стороне удалось получить значительные материальные выгоды.

Для достижения своих целей руководители некоторых итальянских фирм не брезгают любыми средствами, вплоть до подкупа советских кинематографистов, которым вручаются дорогие подарки и организуются увеселительные поездки по стране.

Итальянские сценаристы – авторы сценария «СССР глазами итальянцев» и «Они шли на восток» де КОНЧИНИ и де САБАТА считают, что советских кинематографистов легче подкупить и «приручить» в Италии и систематически приглашают их с этой целью в свою страну. «Сопостановки, – говорили они, – нам, итальянцам, очень выгодны. Основные расходы несете вы, а доходы с картины распределяются так, что мы получаем больше вас. Потом работа в России для нас хорошая реклама, и вообще во всех смыслах мы заинтересованы в этих сопостановках, и для этого нам надо укреплять тут связи. И в этом смысле самое удобное – приглашать русских в Италию. Расход для фирмы невелик, а от Италии, от наших магазинов и ресторанов, отелей и приемов они обалдевают и потом делают нам "зеленую улицу"».

С нескрываемым цинизмом говорил на эту же тему де ЛАУРЕНТИС: «...Скоро «Мосфильм» будет нашим общим клондайком. Начнут ездить к нам начальники цехов, актеры «Мосфильма», и мы сделаем их своими друзьями. Они и так для нас готовы родную мать заложить. Кому сумочки, кому кофточки. Это производит в СССР большое впечатление».

Необходимо отметить, что попытки итальянцев разложить отдельных советских кинематографистов не пропадают даром. Достаточно привести слова упомянутой выше де САБАТА о подачках некоторым советским кинематографистам: «Раньше мы привозили в СССР «подарки», но это хлопотно и не так эффективно. Пробовали менять им рубли на валюту, чтобы они могли либо тут, либо за границей использовать их, но это опасно, хотя некоторые из них охотно шли на этот обмен. Поэтому мы пришли к выводу, что надо их приглашать в Италию, там они получают у нас свои «конверты» и набивают чемоданы спокойно».

Подобная обстановка вокруг советских кинематографистов может привести к потере политической бдительности у отдельных из них и создаст удобные условия для использования этого обстоятельства разведками противника в своих целях.

Учитывая изложенное, считаем целесообразным отклонить предложение о создании фильма «В городе Тольятти» и временно сократить деловые контакты с другими итальянскими фирмами, отрицательно зарекомендовавшими себя в работе с советскими кинематографистами.

Вместе с тем, необходимо, по нашему мнению, потребовать от руководителей Комитета по кинематографии при СМ СССР усиления контроля на всех стадиях подготовки и создания советско-итальянских кинофильмов.

Начальник Управления КГБ при СМ СССР
26 августа 1970 года¹³

Бобков

Обратите внимание на дату столь тревожного сигнала. Не прошло и трех дней, как на Старую площадь полетела еще более страшная весточка. И докладывал теперь уже сам Андропов. И не только про нездоровые шапки с одними лишь итальянцами. Вопрос становился круто: не пора ли уже вместо железного занавеса изготовить нечто еще более крепкое и надежное?

«Комитет
Государственной безопасности
при Совете Министров СССР
16 сентября 1970 г.
№ 2541-А
гор. Москва

Совершенно секретно

ЦК КПСС

Комитет госбезопасности располагает данными об озабоченности некоторых советских кинематографистов недостатками в работе с зарубежными фирмами по постановке совместных фильмов. Отмечается, что созданные за последние годы и находящиеся в производстве картины часто страдают потерей классовых позиций и идеологическими уступками буржуазной пропаганде. Высказывается сомнение в целесообразности таких совместных постановок, когда главной целью становится получение валюты, а вопросы идеологической борьбы отодвигаются на второй план. Наблюдается нездоровая тяга многих деятелей кино к зарубежным поездкам, сулящим получение всякого рода «подарков» и других материальных благ. Отдельные киноработники недоумевают по поводу договоров, которые заключаются с иностранными фирмами, скомпрометировавшими себя перед мировой общественностью.

Ниже приводятся полученные агентурным путем сведения о неофициальных высказываниях в частных беседах некоторых советских кинематографистов по этим вопросам.

Писатель-киносценарист Е. ГАБРИЛОВИЧ: «Возможно, совместные фильмы и нужны нам, но я в этом вижу отрицательные стороны. Прежде всего, они отвлекают лучшие творческие силы и кинематографистов среднего звена от решения важнейших внутренних проблем. За последние годы значительно усилилась тенденция к выездам за рубеж. Кинорежиссеры готовы взять любую тему, лишь бы она давала возможность выехать за границу. Среди молодых кинематографистов создан известный настрой на создание фильмов в расчете на заграничных гурманов. Получив известность за рубежом, они рассчитывают, что с ними будут считаться внутри страны.

Налицо коррупция среди наших кинематографистов. Среди работников кино ходят упорные слухи о том, что за участие в совместных фильмах зарубежные кинофирмы дают подарки. Иностранные кинофирмы заинтересованы в создании совместно с нами фильмов, так как затраты на массовые сцены и оплата работы среднего звена кинематографистов у нас очень дешевы».

Кинорежиссер М.ДОНСКОЙ: «...Голливудская фирма «Метро-Голдвин-Майер» и французская фирма «Патэ» предлагали мне принять участие в совместной кинопостановке. Американцы давали мне гонорар в миллион долларов! Я не согласился, так как не представляю двух хозяев на одной картине. Гоняться за гонорами в валюте не пристало... Я лично вернул все деньги, полученные мною за фильм, снятый обо мне в Бельгии».

Кинорежиссер С.КУЛИШ: «Непонятно, почему у нас при совместных постановках во главу угла ставятся исключительно коммерческие соображения. Естественно, что империалисты на политические советские фильмы денег давать не станут. Неужели пропаганда наших идей не дороже тысяч, полученных с иностранного проката? Почему даже те немногие политические фильмы, которые делаются в стране, Комитет стыдливо боится посылать на международные фестивали?»

...Если посмотреть в планы киностудий, то может показаться, что все обстоит благополучно. Но 90% фильмов устремлены в прошлое, они не решают актуальных политических проблем, которыми живет сегодня мир. Мы не выходим со своими фильмами на передний край борьбы, мы не ставим в своем кино политические проблемы, которые могли бы воздействовать на миллионы умов во всем мире, мы не проводим через кино политику нашей партии.

К великому сожалению, сегодня наше кино пока не является рупором партии».

Кинорежиссер Л.КУЛИДЖАНОВ: «Совместные постановки с зарубежными странами развращают не только режиссерские, редакторские кадры, но и второстепенные звенья съемочных коллективов. Без всякой на то необходимости в зарубежные командировки выезжает огромное количество работников Комитета кинематографии, которые в глазах зарубежных кинематографистов выглядят как обыкновенные туристы. Сейчас лучшие кадры студии стремятся работать только в коллективах, снимающих фильмы с иностранными фирмами, так как в этом случае они смогут выезжать в зарубежные поездки и получать подарки фирм, командировочные и премии в валюте».

Кинорежиссер и оператор Б.ВОЛЧЕК: «Совместный фильм «Подсолнухи» – вредная кинокартина. В ней в невыгодном свете показаны советские люди. Безграмотно мы заключаем наши договора с матерыми зарубежными кинодельцами. Мосфильмовцы удивлены неравнозначным количеством затрат, которые несем мы и наши зарубежные партнеры...».

Зам. главного редактора Управления художественных фильмов Комитета по кинематографии В.СЫТИН: «...Мы ничего не делаем, чтобы противостоять запланированным вражеским акциям типа фильма Костаса ГАВРОСА «Признание», и отвлекаем большие денежные ресурсы и силы творческих работников на заурядные совместные фильмы... Не научились продвигать свои интересные фильмы за рубеж. Фактически, по вине французского киновладельца МОСКОВИЧА, провалилась премьера масштабного кинопроизведения «Освобождение» в Париже».

Директор киностудии имени Горького Г.БРИТИКОВ: «...Нелишне семь раз подумать, прежде чем решиться на совместную постановку с какой-нибудь западной кинофирмой... Начиная с 1950 года, на различных киностудиях осуществлено свыше 40 совместных постановок, но к удачным можно отнести единицы.

Содружество с итальянскими кинематографистами – сплошное надувательство. Не умея делать выгодные киноделки, мы, как правило, несем большие убытки, делаем фильмы малоинтересные, не оправдывающие затрат на них».

Директор картины киностудии имени Горького Г.РИМАЛИС: «...Я принимал участие в создании двух совместных кинопостановок и пришел к выводу: было бы выгоднее при сотрудничестве с западными фирмами ориентироваться на работу по принципу «оказания услуг», а не совместных постановок. В этом случае фильмы снимаются в более короткие сроки и с меньшими затратами».

Председатель Всесоюзного объединения «Совинформ» О.ТЕНЕЙШВИЛИ: «После просмотра фильма режиссера ВИТТОРИО де СИКА «Подсолнухи» я заявил руководству Комитета по кинематографии, что это вреднейшая, пасквильная картина, и выпуск ее на наш экран явился бы грубейшей политической ошибкой. Очевидно, экономическая выгода (мы затратили 175 тысяч рублей, а получили 475 тысяч долларов) закрыла глаза на явно оскорбительные вещи, которые видит советский зритель на экране... История с фильмом «Подсолнухи» показала, что нельзя допускать политические компромиссы в работе с зарубежными кинематографистами, идти у них на поводу. Нельзя вкладывать деньги в фильм, который, как в кривом зеркале, показывает наш народ, его свершения, нашу действительность».

Сотрудник «Совэкспортфильма» В.СПИРИН: «Ленфильм» снимал с норвежской киностудией «Норскфильм» совместную картину «Всего одна жизнь». Сколько начальства, редакторов ездили с легкостью туристов в Норвегию. И вдруг новость..., эта фирма участвует в создании антисоветской кинокартины «Один день Ивана Денисовича» по А.СОЛЖЕНИЦИНУ. Очень мало внимания обращается на тот факт, кто же наши партнеры».

Сообщается в порядке информации.

Председатель Комитета госбезопасности

Андропов»¹⁴

Андроповская эпистолия вроде бы про то же самое, о чем и его зам Бобков рапортовал. Но сообщение самого шефа КГБ подготовлено и гораздо капитальнее, и выполнено несравнимо тоньше. Судите сами: Бобков режет прямо в лоб: КГБ озабочен содержанием советско-итальянских киносвязей. Сам шеф Лубянки вносит принципиально иной и все меняющий штришок: оказывается сами отечественные синеасты страшно озабочены и встревожены состоянием и содержанием своих зарубежных связей! Характерна и подборка фамилий тех мастеров экрана, у кого душа буквально разрывается при виде тревожных симптомов

обуржуазивания. Тут и классик Евг. Габрилович, и молодой, только что отличившийся «Мертвым сезоном» режиссер С.Кулиш, и известные администраторы, и прочая-прочая. Всякой твари по паре. Т.е. буквально весь киномир. И буквально заходится в страшной тревоге...

По правде сказать, меня все же смущает достоверность приведенных авторских высказываний. Лично зная многих процитированных товарищей, их умонастроения и даже лексику, мало кого узнаю в андроповской писульке. Ручаюсь, конечно, не за всех. Может, Савва Кулиш в молодые годы и, в самом деле, глубоко и невыносимо страдал от того, что советское кино не было рупором партии. Но в кинематографическом окружении он такими афоризмами, по крайней мере, не делился. А вот уж классик Габрилович, уж можно голову под заклад, от подобного не страдал точно.

Но это, конечно, все детали. Главное изобразить Центральному Комитету, что сами киношники вопиют о грозной опасности. И, видя такое состояние лучших представителей «важнейшего из искусств», КГБ, конечно, не может стоять в стороне и равнодушно наблюдать безобразие. И потому как бы присоединяется к стенаниям передовой кинематографической общественности. Пора, мол, и меры кое-какие принимать.

Их, кстати, и приняли. Как, впрочем, и по всем другим приведенным здесь документам. На Старой площади высоко ценились кагэбэшные рапорты-рецензии. Никогда не отмахивались от них, как от некоторых бумаг из Малого Гнездиновского. И реагировали соответственно. Если же учесть, что в руки к нам попала лишь самая ничтожная часть документов о кино, изготовлявшихся на творческой кухне Лубянки, к тому же самые невинные из таковых, то не покажется смешным предположение, что тайным, но реальным шефом советского кино в рассматриваемый период являлся бывший ученик киномеханика Юра Андропов.

ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ЕПИШЕВА

Конечно, у него были конкуренты. И достаточно серьезные. Дело в том, что командование Советской Армии всегда рассматривало «важнейшее из искусств» как один из самых наступательных видов вооружения. Естественно, что при таком понимании истинного предназначения киномузы военачальники строго следили за тем, чтобы ее «стрелковые» качества всегда были на должной высоте.

Известно, что в воинских частях показывались не все советские фильмы. Многие из них к показу в Советской Армии были запрещены специальной военной цензурой. Конечно, в солдатских клубах зритель подбирался специфический. И вполне возможно, что солдатам не стоило показывать некоторые из тех картин, на которых уже стояла печать разрешения гражданской цензуры. Казалось бы, военным на том и следовало успокоиться. Если у вас есть право отбирать для просмотров только то, что вам подходит и беспощадно отсеивать то, что не

подходит, то зачем еще лезть со своим воинским уставом в кинематографический монастырь?

Лезли!

«Кандидату в члены
Политбюро ЦК КПСС,
министру культуры СССР
товарищу Демичеву П.Н.
г. Москва

Уважаемый Петр Нилович!

Я не смог удержаться и решил написать Вам о своих впечатлениях, которые оставляет у зрителя новый телевизионный фильм «Ирония судьбы, или С легким паром», вышедший на голубой экран в канун Нового года. И особое желание написать данное письмо появилось, когда этот пасквиль снова показали, якобы, о многочисленным просьбам телезрителей.

«Новогодняя сказка Эльдара Рязанова», как ее преждевременно разрекламировал журнал «Советский экран» № 24 за 1975 год, это комедия, на мой взгляд, надуманная, безнравственная. Это скорее насмешка над подлинным человеческим счастьем.

В этом фильме род видом «безобидных типовых поступков» зрителю преподносится пошлость, популяризуется пьянство, хамство, стяжательство и безнравственность.

«Советский экран» пытается убедить нас, что это, мол, вполне нормально, естественно и просто в нашей «типовой жизни». По нашему мнению, это – искажение советской действительности.

Авторы с необыкновенной легкостью проповедуют с голубого экрана то, против чего следует восстать, чем нужно возмутиться. В самом деле. Солидные, образованные, со званием и положением люди, по так называемой «традиции», собираются в баньке и пьянствуют, как в кабаке.

Так завязывается сюжет «сказки». Один из ее «добрых», «вежливых» типов напивается до невменяемости, оказывается в другом городе, в чужой квартире, и начинается предновогодняя «кутерьма».

Нам пытаются доказать, что «все бывает в жизни», что есть и могут быть такие «незапланированные счастливые браки». Тут вам и ревность, и разрушенное чье-то счастье, и непонятная любовь.

Пьяному, непрострезвившемуся «герою» вдруг понравилась незнакомая женщина, чужая невеста. И фильм поучает: «все бывает...».

Где же мораль? Задумался ли сочинитель сей комедии, какой вред он наносит молодежи? Удивляет, как вообще разрешили выпустить такой фильм на экран.

ЦК КПСС и решения 25 съезда партии предъявляют высокие требования к литературе, театру, киноискусству, призывают наших писателей, поэтов, кинодраматургов, всех работников культурного фронта воспевать чистое и доброе, создавать произведения, достойные советского человека, пронизанные духом коммунистической морали и нравственности, что особенно нужно нашей молодежи.

Фильм же, о котором идет речь, на наш взгляд, противоречит этим требованиям. В нем – отголоски чужой, не нашей морали. Подобные «сочинения» не несут в себе ничего полезного, поучительного.

Буквально на второй день я уже слышал от некоторых молодых людей, посмотревших «Иронию судьбы...», такие выражения: «...Коль ученым, пожилым людям можно так вести себя, то нам тем более».

А ведь мы доверяем телеэкрану. С его помощью воспитываем и нашу армейскую молодежь. Что сказать солдату после такого фильма? Мы же постоянно учим его быть высоконравственным, объявляем бой малейшим проступкам, связанным с выпивкой, учим бережно относиться к прекрасным человеческим чувствам, к любимой девушке, к невесте, подруге жизни, которых оставляют дома на время службы в армии.

Здесь же, в фильме, многое против высокой, чистой морали, прекрасных чувств. Удивляет, что некоторые литературные критики не хотят видеть вредных последствий этой, так называемой «новогодней сказки».

Следует заметить, что не только «Ирония судьбы...», но и фильм «Семья Ивановых», где показан чудачком военный в звании «генерал-полковник», кинокартина «Афоня» – опять на экране попойки. Или «концерты» украинских артистов Тимошенко и Березина, они еще худшего содержания, чем «Ирония судьбы». Мы их вынуждены были не пустить в войска.

Все это вызывает недоумение и чувство досады.

Петр Нилович! На мой взгляд, видимо, следует во главе отделов и организаций ставить людей, политически более зрелых, и строже контролировать тем, кому положено, деятельность наших творческих союзов и культурных организаций. Должны быть более объективными и по-партийному принципиальными рецензенты, оценивающие новые произведения, в данном случае – телефильм «Ирония судьбы, или С легким паром».

Думается, что авторы киноленты несерьезно подошли к выбору сюжета комедии. Ибо то, над чем они пытаются заставить смеяться зрителя, далеко не смешно. Скрываясь за маской критики аморальных отношений, создатели телефильма по сути в открытую проповедают через голубой экран безнравственность человеческих поступков. Это делают и Тимошенко и Березин. Это явно противоречит задачам киноискусства, нашей эстрады и наносит серьезный вред в воспитании самого ценного, дорогого – нашей замечательной молодежи.

Веселое, комедийное не значит пустое, бессодержательное, надуманное. Мы – за здоровый смех, за полезные, содержательные кинокомедии и спектакли.

Прошу простить меня, Петр Нилович, за вмешательство. Я это делаю с благих намерений.

С глубоким уважением
генерал армии

Н.Ляшенко»¹⁵

Вот такая рецензия. Сегодня она, пожалуй, может вызвать только улыбку. В 1977-ом это сочинение могло вызвать поистине катастро-

фические последствия. Письмо подписано как-никак не каким-нибудь политруком батальонного разлива, а высоким военным чином в звании генерала армии. И не просто генералом армии, а командующим войсками Краснознаменного Среднеазиатского военного округа. Во-вторых, адресовано оно не приятелю, не свату-брату и даже не кинематографическому начальству, а напрямую в Центральный Комитет. Причем ответ, полученный командующим от Демичева, его не устроил, и он адресует еще более гневное послание теперь уже секретарю ЦК Зимянину М.В.:

«Уважаемый Михаил Васильевич!

Я вынужден обратиться к Вам с данным письмом как коммунист, которому с большим коллективом доверены судьбы многих людей, возложена партией ответственность за их обучение и воспитание. Наши письма по вопросам идейного, нравственного воспитания советских людей, особенно молодежи, к сожалению, не нашли достаточного, на мой взгляд, понимания у ряда товарищей, ответственных за положение дел на важных участках идеологической работы (...).

1. Нас серьезно беспокоил выпуск на телеэкраны страны комедии «Ирония судьбы, или С легким паром» (...). Можно сделать вывод, что некоторых наших телеработников и кинематографистов мало беспокоит то, какое воздействие оказывает экран на сознание молодежи. Ссылка на многие положительные рецензии и отзывы не выдерживает критики. В них на первый план выпячивается игра артистов, техника изготовления фильмов. Славословие по этим вопросам не может и не должно заслонить главного – служебного назначения кино, как любого другого искусства – идейного, нравственного и эстетического воспитания наших людей, нашей молодежи.

В названном фильме водка, которую хлебают из пивных кружек образованные люди (наша интеллигенция), «помогает» пробудиться настоящей любви и найти истинное счастье. Вместо невесты, готовящей вместе с матерью жениха новогодний праздничный стол, появляется «истинная невеста», порожденная пьяным угаром. Над чем здесь смеяться?

2. В связи с «семейной проблемой» в нашем кино мне хочется поделиться с Вами некоторыми мыслями. За последние год-два с экранов кинотеатров страны и центрального телевидения на нашего зрителя пошла целая серия картин об убогой советской семье: «Страх высоты», «Ольга Сергеевна», «Сталевары», «Старые стены», «Дни хирурга Мышкина», «Человек на своем месте», «Слово для защиты» и другие. Кинолентой «Легенда о любви» была открыта эта серия или последний фильм «Сто грамм для храбрости», вредная чушь даже по названию.

От просмотра подобных фильмов, в ряде моментов неплохих по содержанию, создается впечатление, что семейное неустройство крупных партийных, советских, хозяйственных и научных работников у нас – типичное явление. По моему, наш кинематограф шарахнулся не в ту сторону. Подобная его позиция не способствует утверждению в сознании

нашей молодежи стремления к здоровой, крепкой семье. Не поэтому ли о бракоразводных процессах в народе стали говорить – «как в кино».

3. Вызвал у нас недоумение и фильм о молодых воинах под названием «Весенний призыв». Смотришь этот фильм и думаешь – как можно было поручать его производство людям, не имеющим представления о воинском укладе жизни, о требованиях уставов Вооруженных сил (...).

Но главный порок фильма в том, что высвечены в нем главными героями молодые солдаты – все ущербные; с серьезными изъянами в поведении, нравственном настрое. Это откровенный поклеп на наши школы, трудовые коллективы, семьи (...).

Далее автор показывает себя не только проницательным киноведом, но и матерым культурологом и приводит примеры «аналогичных поклепов» в литературе, на эстраде, театре. Вывод его из этого кошмара один: «Эффективность и результативность выполнения этой государственной важности задачи во многом зависит от идейного уровня и направленности работы наших творческих союзов, учреждений литературы и искусства. Думается, что надо более принципиально и последовательно решать кадровые вопросы при анализе деятельности идеологических учреждений. От уровня руководства ими в решающей степени зависит качество и результативность работы по идейно-политическому, нравственному и эстетическому воспитанию советских людей»¹⁶.

К рецензированию фильмов и наставлениям, как надобно руководить кинематографом, питали слабость и самые высокие армейские чины. Вот образец киноведческой работы маршала СА Д.Устинова:

«ЦК КПСС

Госкино СССР принят для показа на всесоюзной экране цветной художественный фильм «Точка отсчета» о современной жизни Вооруженных Сил (авторы сценария В.Акимов и В.Ежов, режиссер В.Туров, производство киностудии «Беларусьфильм»).

По замыслу постановщиков, фильм, построенный на материале будней воздушно-десантных войск, должен раскрыть сложность формирования воина-десантника, роль армейского коллектива в его становлении. Однако эта важная и ответственная тема представлена авторами в искаженном виде (...). Не раскрывается духовная жизнь воинов, процесс их идейного роста, возмужания, в то же время значительная часть ленты обращается к показу потасовок, драк, ресторанной жизни (...). Картина лишена оптимистического начала, романтической приподнятости и в представленном виде способна вызвать превратное представление об армии, службе в ней.

На серьезные просчеты кинокартины обращалось внимание представителями Главного политуправления СА и ВМФ, командования Воздушно-десантных войск, приглашенных в Госкино СССР на прием фильма, однако высказанные рекомендации по его улучшению не были полностью реализованы.

Полагал бы целесообразным фильм «Точка отсчета», как ущербный в идейно-политическом плане, на всесоюзный экран не выпускать.

Указать Госкино СССР на необходимость осуществления более строгого, принципиального подхода в оценке фильмов на военно-патриотическую тему.

6 июля 1979 г.

Д.Устинов»¹⁷

Конечно, такие «телеги» на тормозах не спускали. Отчет Отдела культуры ЦК о принятых по письму Устинова мерах по своему объему даже превышает саму маршальскую рецензию. По команде из ЦК состоялось совместное обсуждение уже принятого фильма представителями Госкино, СА и ЦК КПСС. По армейской линии фильм обсуждали сразу три генерал-майора. Под таким натиском госкиношная команда капитулировала и выбросила белый флаг: «Руководством Госкино принято решение о существенной переработке фильма. Достигнута договоренность о том, что в дальнейшем вопрос о его выпуске будет рассмотрен совместно Госкино СССР и Главным политическим управлением Советской Армии и Военно-морского флота».

Подобные баталии разрывались еще не раз. И лишь разнообразия ради вспомним еще одну историю, в коей первый выстрел сделали сами кинематографисты. Или – якобы кинематографисты:

«Министру обороны СССР, Члену Политбюро
товарищу Устинову Д.Ф.

Копия: Генеральному секретарю ЦК КПСС,
Председателю Президиума Верховного Совета СССР
товарищу Брежневу Л.И.

Позволяем оторвать у Вас время, так как данный вопрос считаем политическим делом особой важности...

17 дек. 1977 г. в Московском Доме Кино состоялся общественный просмотр – премьера кинокартины «Нетипичная история» Г.Чухрая, где присутствовали не только наши советские, но и иностранные зрители – американцы и англичане, т.к. свое недоумение и восторг они выражали на английском языке и спрашивали у советских зрителей-соседей: «Как это русская женщина-мать оказалась предателем в Отечественную войну?»

Но, если у них, иностранцев, картина вызвала недоумение против сложившегося уже во всем мире представления о советской матери, как героине Великой Отечественной войны, то у нас, советских зрителей, тем более киноработников, которые не видели до этого кинопродукции нашей студии, картина вызвала гневный протест против извращенного отображения матери, как предательницы своей Родины.

В 2-серийной большой картине подробно рассматривается не героизм матери, а ее предательство. Такой она и запоминается в ярком исполнении Нонны Мордюковой, и чем лучше она ее играет, тем страшнее и

отвратительнее остается в памяти этот образ матери-предательницы героического неповторимого времени Великой Отечественной войны.

Младший сын ее Митя получает повестку идти в армию, защищать Родину. Мать же толкает его на дезертирство, укрывает у себя в доме на чердаке. В результате этого морального падения мать и сын раскрываются в самом уродливом виде, вызывая омерзение. Мать, став на путь предательства, совершает одно за другим преступление... Боясь разоблачения, она выгоняет из дома демобилизованного по инвалидности старшего сына-фронтовика. Перед этим обливает грязью его чистую девушку, ждавшую ее сына всю войну, убивает в ней веру в самое святое. Эта, с позволения сказать, выдуманная на Мосфильме советская мать, как фашистка, чуть не убивает камнем в затылок колхозника, охранявшего народное добро.

Зачем с экрана показывать миллионам зрителей эту страшню? Зачем обвинять в напраслине миллионы еще живущих матерей и вдов, потерявших в эту войну своих сыновей и мужей?! Зачем развенчивать образ нашей героической матери, перенесшей столько горя в Великую Отечественную войну и выстоявшей назло всем врагам?!

Справедливо весь мир восхищается величием подвига советской матери, в ней видят символ Матери Родины. И кощунство развенчивать это самое святое у народа, тот чистый родник, у которого берет нравственную силу и веру молодое подрастающее поколение. Весь народ верит этой нашей святыне. За эти наши идеалы, за Родину, за Советскую власть, за дело Ленина миллионы и миллионы советских матерей нашей многонациональной Отчизны послали защищать родную землю своих мужей и сыновей. Ведь есть и такие матери, которые остались после войны совершенно одни, потеряв по семь-восемь сыновей, потеряв своих мужей, дочерей, фашистские изверги у них уничтожили всех родных.

И как бы авторы фильма не прикрывались названием, что, мол, это «Нетипичная история», трагедия одинокой матери – ничего из этого не получится, все равно они не скроют своего истинного отношения к изображаемой на экране судьбе советской матери Великого незабываемого времени, когда решалось: быть или не быть нашей Родине. Если это «Нетипичная история», зачем ее поднимать и рассматривать? Нетипичная история не может быть предметом искусства. Думается, и авторы фильма, и те, которые дали ему высокую оценку, выпустив на экран, не новички в искусстве и прекрасно знают о типичном в искусстве, знают высказывания Маркса, Энгельса и Ленина об этом. Искусство без гражданственности не является подлинным настоящим искусством, по-настоящему талантлив тот художник, для которого дорого то, что дорого его народу.

Мы убеждены, что эта выдуманная антинародная, а, значит, и антипартийная картина вызовет справедливый и великий гнев народа не только к тем, кто создал эту мерзость, но и к тем, кто выпустил ее на экран. Вызовет громадное недоумение у друзей за рубежом. Вызовет неприкрытую и огромную радость наших врагов. Такого вреда они не смогли бы нанести и миллиардами долларов со своими радиостанциями клеветы, со своими агентами ФБР.

Фильм порочный и контрреволюционный по своей сути, направленный против святая-святых советского народа. Его можно рассматривать только как крупную и недопустимую ошибку незрелых, малоопытных художников и тех руководителей «Мосфильма» и Госкино, которые выпустили картину с высокой оценкой, с большой радостной и хвалебной помпой. Может быть и второе – политическая диверсия, во что верится, к сожалению, больше, так как на неграмотность и малоопытность этих художников и руководителей рассчитывать не приходится.

Видимо, определенная группа, которая в последнее время на «Мосфильме» служит определенным интересам, настолько уже обрела силу, что ей удастся свободно проводить политику «Нетипичной истории». Эта политика, к сожалению, есть и в других фильмах, также получивших высокую оценку руководства. Об экранизации классики тут уже и не стоит говорить. Здесь коммерция соседствует с извращением благородных и социальных идей. Если народ можно липить Матери-Родины, то, подумаешь, что там Алексей Толстой («Хождение по мукам»), Гоголь (Был «Ревизор», стал просто «Инкогнито»), Чехов (Была пьеса «Платонов», стала «Механическое пианино»). Эти классики давно покойники. Их можно похоронить и еще раз, а деньги получить хорошие – самые большие, столько и классики не получили за свои произведения!

Ставить этот важный вопрос перед своей парторганизацией не можем, партком «Мосфильма» давно стал придатком данной политики и покрывает ее вместе с генеральной дирекцией. Вышестоящие органы не раз отмечали крупные политические ошибки в работе «Мосфильма», но этим все и кончалось. Неудобные за критику лишались куска хлеба, становились безработными на многие годы, а то и получали удар ножом в сердце, как это было с режиссером Гончаровым. (Экспертиза установила три удара ножом в сердце. Мог ли «самоубийца» ударить себя три раза ножом в сердце?!)

Написали Вам потому, что молчать не имеем права и самим бороться уже нет возможности.

С глубоким уважением к Вам.
17.12.77 г.»¹⁸

Киноработники

По сигналу тревоги на дыбы были поднят Главпур, вдвойне расвирепевший еще и от того, что не он разоблачил подлую контру, не его спелы первыми схватили за руку идейных диверсантов с «Мосфильма». Начальник Главпура А.Епишев мгновенно рапортовал о случившемся в ЦК:

«Секретарю ЦК КПСС
товарищу Зимянину М.В.

Докладываю:

На имя министра обороны СССР Маршала Советского Союза товарища Устинова Д.Ф. поступило письмо без подписи, в котором дается резко отрицательное заключение о кинофильме «Нетипичная история» режис-

сера Г. Чухрая, законченной производством на киностудии «Мосфильм». В этом же письме анонимный автор предъявляет серьезные претензии к руководству «Мосфильма», считая, что появление подобного фильма не является случайным эпизодом в деятельности этой киностудии.

Кинофильм «Нетипичная история» был просмотрен в Главном политическом управлении СА и ВМФ специальной комиссией, которая пришла к выводу, что в основном критика в адрес фильма обоснована, так как он действительно имеет серьезные идейные изъяны.

Комиссия считает, что выпуск кинофильма «Нетипичная история» на экраны страны может нанести ущерб делу коммунистического воспитания советских людей.

Докладываю в порядке информации.

Приложение: Письмо на 3 листах и справка-доклад комиссии на 1 листе.

А.Епишев

21 декабря 1977 г.»¹⁹

И пошло-поехало!

Фильм принят, состоялась премьера? Наплевать и забыть. Акт о приемке аннулировать. Ну, а саму картину порезать так, чтобы долго помнили.

В Госкино взяли под козырек. Картину принялись кропать вдоль и поперек по лекалу красоты, изготовленному в Главпуре (как тут ни вспомнить, что в этой угрюмой организации совершенно затосковал и запросился на другую работу даже будущий Генсек Брежнев!). «Нетипичная история» была превращена в «Трясину». Главпуровцы посмотрели покалеченный фильм и дружно резюмировали: «Мало! Уродуйте еще...». И опять закипела работа...

Да, что и говорить, главпуровская цензура была куда жестче, страшнее, беспощаднее госкиношного ведомства. На фоне того, что позволяли себе подручные Епишева, дуболомство даже самых отпетых редакторов из ГСРК могло показаться невинными детскими забавами. Беда, однако, была не в том, что истории, подобные той, что приключилась с фильмом Г. Чухрая, не проходили бесследно. Когда вдруг выяснилось, что в двух советских инстанциях уровень драконовщины находится как бы на разной высоте, то непременно следовала команда: «Подравняйся!» И не цензорам-генералам полагалось умерить свой пыл, а идеологическим контролерам из Малого Гнездниковского надлежало прибавить в костоломности и зубодробильности. И – выхода не было – прибавляли...

«НАША СЛУЖБА И ОПАСНА И ТРУДНА...»

К сожалению, очередь желающих поручить кинематографом спецами из КГБ и Министерства обороны отнюдь не заканчивалась. Третье по силе и мощи советское ведомство по кличке МВД тоже не могло отказаться от такого удовольствия.

«СССР

Министерство

Внутренних дел

13 июля 1969 г.

№ 1/2954

гор. Москва

Секретарю ЦК КПСС

товарищу Демичеву П.Н.

На студии «Ленфильм» завершены съемки художественной кинокартины «Амнистии не подлежит» (режиссер Н.Розанов, сценарист А.Ромов), которая, по нашему убеждению, содержит серьезные политические ошибки.

В качестве матерого врага Советской власти, предателя Родины, резидента иностранной разведки в этом фильме выступает начальник районного отдела милиции. Такая тенденциозная трактовка образа руководящего работника органов внутренних дел может вызвать у зрителей глубокое негодование и недоверие к сотрудникам милиции; может породить искаженное представление о том, что в милиции работают люди, мировоззрение и убеждения которых враждебны кровным интересам советского народа и Коммунистической партии.

Вызывает справедливое возмущение не только злостное искажение облика работника советской милиции, но и очевидная фальсификация действительности. В истории советской милиции не было случая, чтобы ее руководящий работник стал бы агентом империалистической разведки.

Обращает на себя внимание вредная тенденция сюжета, которая фактически противопоставляет органы КГБ, разоблачившие предательскую деятельность работника милиции, органам внутренних дел. Пропаганда с помощью кино такого рода надуманных «конфликтов» может в равной степени нанести ущерб авторитету органов госбезопасности и внутренних дел.

Кинофильм «Амнистии не подлежит» порочит честь и достоинство работников милиции, противоречит требованиям ноябрьского постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР к творческим организациям о правдивом отображении деятельности органов внутренних дел, всемерном укреплении их авторитета среди трудящихся.

Прошу Вашего указания о запрещении выпуска на экран кинокартины «Амнистии не подлежит». Вместе с тем, при производстве кинофильмов, отображающих деятельность органов внутренних дел, было бы целесообразно учитывать мнение МВД СССР.

Министр внутренних дел СССР

Н.Щелоков»²⁰

Петиция возымела должное воздействие:

«Секретно

3 июля 1969 г.

ЦК КПСС

Согласно поручению заместителя заведующего Отделом культуры ЦК КПСС тов. Черноуцана И.С. от 26 июня с.г., Комитет по кинематографии

рассмотрел письмо Министра внутренних дел тов. Щелокова Н.А. о фильме «Амнистии не подлежит» (производство киностудии «Ленфильм»). Принято решение фильм не тиражировать, все исходные материалы вернуть на студию. Директору киностудии «Ленфильм» тов. Киселеву И.Н. дано указание внести предложение о возможности переделки кинокартины с учетом высказанных в письме тов. Щелокова Н.А. замечаний.

Председатель Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР

А.Романов»²¹

Эта история, по-видимому, тоже не прошла бесследно. Потому что даже многие годы спустя непременно обращались за консультациями в органы по таким сценариям и фильмам, которые к проблемам доблестной советской милиции имели очень косвенное отношение.

«Управление по политико-воспитательной работе МВД СССР ознакомилось со сценарием Г.Панфилова и А.Червинского «Тема» и считает необходимым сделать некоторые замечания. Эпизод встречи писателя Пашина с инспектором ГАИ, введенный, по-видимому, для «оживления» действия, на наш взгляд, дискредитирует работника милиции. Он не вписывается в общий строй картины с ее серьезными раздумьями о жизни, творчестве. На фоне сложных жизненных коллизий, показанных в сценарии, фигура безграмотного, оглушенного авторами инспектора ГАИ («анастальгия по родным местам», «а я, знаете, графоман – люблю читать книжки», «беспелкер» и т.д.).

А окончание эпизода с призывами в свидетели дедушки Федора воспринимается как фарс, как откровенная насмешка.

В связи с вышеизложенным УПВР МВД СССР не может согласиться с такой трактовкой образа милиционера и возражает против показа его как представителя власти в нелепом и унижительном положении.

Зам. начальника Управления

Я.М.Дуюнов»²²

Тут замахнулись только на одну эпизодическую фигурку. А сколько интереснейших сценариев потопили блюстители ведомственной чести, скольким фильмам переломали хребты!

Впрочем, не стоит упрощать ситуацию. Складывается впечатление, что существование параллельных кураторско-цензурных структур в КГБ, МО, МВД и других заведениях, работающих в более жестком режиме, было для Госкино не только мучением, но в определенных случаях и подарком судьбы. Тот или иной «неприятный» для ГСРК сценарий, который не хотелось или трудно было задавить самим, всегда можно было засунуть на «консультацию» в то или иное ведомство, заранее зная, что живым он оттуда никогда не вернется. Душить чужими руками было не только надежно, но и очень удобно. Перед бедолагой-автором в таких случаях можно было

даже покрасоваться: «Ну, вы же видите – мы-то всей душой... А вот эти перестраховщики из МВД (КГБ, Главпура и т.д.) ни в какую...».

Вот пример с попыткой экранизировать роман Нодара Думбадзе «Белые флаги». Вещь заведомо непроходимая. Действие происходит в советской тюрьме. Герои сомнительные. Из всех сюжетных линий лезет абстрактный гуманизм. Явный привкус антисоветчины. Недаром роман был издан только в Грузии. Но все равно похоронить затею с экранизацией трудно. Во-первых, Нодар Думбадзе – лауреат Ленинской премии. Во-вторых, грузинское руководство железно проводит через Госкино СССР все свои начинания, подключая в особо трудных случаях высшее партийное начальство своей республики. Но и пропустить такую сомнительную вещь тоже нельзя. Как избавиться? Да, послать в МВД, там быстро укорот найдут. И, действительно, желанный ответ не заставляет себя долго ждать:

«Главное управление исправительно-трудовых учреждений МВД СССР ознакомилось со сценарием Н.Думбадзе «Белые флаги».

Сценарий посвящен важной и актуальной теме – борьбе с преступностью, вопросам исправления и перевоспитания правонарушителей. Несмотря на ряд положительных сторон, рукопись Н.Думбадзе, по-нашему мнению, страдает рядом существенных недостатков, которые создают у читателя ошибочное представление о целях и назначении следственного изолятора в системе исправительно-трудовых учреждений МВД СССР. В сценарии, в частности, неправильно освещен порядок проведения свиданий, приема передач, применения к арестованным мер взыскания. Автор вводит в действие несуществующие должности часового, конвойного, надзирателя, следователя прокуратуры, имеющего звание сотрудника милиции, допускает много ошибок в терминологии. Администрация СИЗО выдает заключенным сильнодействующие медицинские препараты, а также колюще-режущие предметы и т.п.

В связи с вышеизложенным считаем, что сценарий Н.Думбадзе нуждается в существенной авторской доработке.

Начальник Управления

Генерал-майор милиции внутренней службы

А.М.Зазулин»²³

Замечания милиционеров не самые убойные. Но шеф ГСРК Д.Орлов ловко присоединяет еще и свои собственные, и в «сумме» они уже спокойно тянут на добротную похоронку:

«Главная сценарная редакция рассмотрела литературный сценарий «Белые флаги».

По мнению коллегии, сценарий, касающийся весьма острой и специфической проблемы – перевоспитания правонарушителей, решен таким образом, что не дает возможности представить те реальные, определяющие сил, которые способны осуществить данную общественную задачу (...).

В настоящем виднее литературная первооснова – сценарий не позволяет представить идею будущего фильма, нравственный урок, который картина преподает зрителю. Сценарий грешит также рядом фактических неточностей и ошибок, о чем говорится в заключении Главного управления исправительно-трудовых учреждений МВД СССР, прилагаемом к настоящему документу.

Исходя из вышесказанного, ГСРК не принимает сценарий «Белые флаги».

Главный редактор ГСРК

Д.К.Орлов»²⁴

«И ТИХО ДОНОСИТ БАЯН...»

В жизни советского общества важную, совершенно особую роль всегда играл жанр письменного сообщения, о котором мы и по сей день стесняемся говорить вслух. Речь идет о доносе – популярном и ходовом жанре, в котором минувшая эпоха выразила себя не менее красочно и содержательно, чем в песне и архитектуре, анекдотах и лозунгах.

Кинематограф этот ходовой жанр не обошел. Что было, то было. Еще не забыто имя знаменитого деятеля, которому народная молва присвоила титул «золотое перо партии». И все знали, что столь высокое звание присвоено отнюдь не только за солидные статьи в искусствоведческих журналах. Тем не менее искусство доноительства в кинематографической среде не получило столь широкого распространения, как скажем в писательской среде или среди членов союза художников (сужу, правда, только по коллекции документов, осевших в открытых архивах). Более того, Павлики Морозовы от кинематографа за редким исключением никогда не опускались до того, чтобы использовать свои тайные эпистолии для сведения каких-то личных счетов. Почти всегда пером доносителя водило «чувство долга коммуниста» или, на худой конец, просто «советского человека и гражданина».

Да и прямых, «чистых» доносов было мало. Нередко они просто как бы входили в круг самих служебных обязанностей. Но специфическое устройство нашего общества приводило к тому, что, скажем, элементарная служебная записка, обыкновенная рецензия, даже теоретическая статья, могли обернуться и приобрести черты прямого или косвенного допроса. Грань тут была очень тонкой.

Вспомним, к примеру, приснопамятные отчеты о зарубежных командировках. Писать их приходилось тогда каждому, кому социалистическая Отчизна доверяла право пересекать священные рубежи. Побывал ли ты в Канне или на неделе советских фильмов в какой-нибудь Зафуфляндии, ездил ли на закупку монгольских фильмов или участвовал в конгрессе ФИАФ, первым делом по возвращении надо было настроичить обстоятельный отчет. Где был, что видел, что бросилось в глаза в стране пребывания? Признаюсь, совершенно был изумлен тем обстоятельством,

что все эти поистине бесчисленные поэмы о заграничных командировках бережно хранились не в нашем ведомственном архиве, а на Старой площади, в архиве ЦК КПСС. Почти на каждом стоит страшноватая отметочка: «Материал использован в оперативной работе». На многих отчетах красуются автографы М.Суслова, М.Зимянина и других знаменитых партайгеноссе. Знали ли составители командировочных отчетов, для чего и для кого сочиняли их? Догадывались ли, что торопливо, но ответственно начертанные ими строчки будут внимательно изучать столь высокопоставленные читатели? Что по некоторым из них затем будут составляться соответствующие списки «наших» и «ненаших» зарубежных фильмов, деятелей, организаций? Выковыряться и выверяться политика Старой площади по отношению к мировому кинематографу? Да и не только к кинематографу. По отчету двух известных киноведов о фестивале 1981 года в Гданьске, к примеру, следовало бы немедленно поднимать наши танковые дивизии на границе с братской Польшей. Настолько основательно и четко был составлен их чисто политический донос.

Но, конечно, большая часть рвущихся из советских душ донесений касалась не закордонных, а собственных, внутрисоюзных проблем. Волновало их разное. Такое, например:

«Уважаемые товарищи, члены Политбюро!

Гоните прочь от себя болтунов!

Вот мы с мужем были неделю назад в гостях и там за чайным столом слышали, как кинооператор с центральной студии кинохроники Ю.Монгловский развязно осуждал политику нашего Центрального Комитета в чехословацких делах.

По тону это было похоже на диктора радиостанции «Голос Америки». Монгловский не стеснял себя в выражениях, за столом были свои, называл нас оккупантами и пр. И брал к себе в союзники итальянских коммунистов (из руководства), называл их по именам, как своих хороших друзей и т.д.

Ну ладно, хорошо, это наплевать, но Монгловский говорит, что и у нас в ЦК были товарищи, которые голосовали против ввода наших войск, например, и он, Монгловский, доподлинно знает. Это — т.т. Косыгин и Гречко. (Неужели это правда?)

И еще говорил Монгловский, что ЦК запутался сейчас во многих вопросах, кидается из стороны в сторону и делает много ошибок, что в ЦК идет драчка. Когда мой муж усомнился в этом, Монгловский совершенно безапелляционно дал понять, что кому-кому, а ему, Монгловскому, лучше знать. И сидящие за столом верят, что говорит Монгловский, а мой муженек прикусил язык. Может и правду говорит Монгловский, он ведь бывает среди членов правительства чуть не каждый день, да за границу их сопровождает. Может, что и слышал что-либо от кого-либо от вас кулуарах?

Только я думаю так, если тебе приходится работать в таких местах, где ты можешь кое-что услышать, так уж будь как могила, молчи! А говоришь, значит ты болтун, а болтунов близко подпускать не следует.

Среди киношников много болтунов.

Потолкайтесь в коридорах московской студии кинохроники, сколько сплетен услышите!

Кинооператор В.Цитрон даст вам полную информацию, что вчера передавали антисоветские радиостанции. Абрам Хавчин сообщит, кто из балеринок Большого театра с кем из руководителей партии или правительства переночевала вчера.

И.Сокольников вставит, что на дачах смотрят сексуальные заграничные фильмы и что он сам, Сокольников, не раз посылал такие фильмы из Италии для дач, когда работал в Риме в представительстве Совэкспортфильм. П.Опрыжко расскажет, как он с группой еле-еле унес ноги из Чехословакии в разбитом чехами вагоне и др.

Ну это сплетни, наплевать!

А вот потолкаетесь вы в коридорах подольше, к вам привыкнут, и вы узнаете, где находятся некоторые наши пусковые площадки-шахты наших глобальных ракет, как они устроены, как замаскированы и чуть ли не на кого направлены.

Услышите, кто преемник конструктора ракет Королева, где он живет, где наши космодромы находятся (Б.Небылицкий). Услышите, и какие разногласия по государственным вопросам и какая драчка идет между вами (Монгловский Ю.) и др.

Уважаемые товарищи, не пускайте к себе близко болтунов.

Гоните их прочь.

22 января 1969 г. С большим уважением молодая коммунистка Н.

Простите, что не подписываюсь своим полным именем, не хочется злоупотреблять гостеприимством моих знакомых»²⁵.

Незатейливо-простодушный, искренний донос «молодой коммунистки Н.» имел бешеный успех. Судя по последующим многочисленным бумагам, подшитым к скромной писульке, и студии, и Комитету по кинематографии, уж не говоря об упомянутых болтунах, пришлось долго-долго отмываться, докладывать о принятых капитальных мерах.

Коммунисты со стажем умели писать еще крепче, еще основательнее. Особенно много посланий под общим девизом «считаю своим долгом донести» приходило в Центральный Комитет по национальному вопросу. В основном по русско-еврейским отношениям в советском кино. Причем одним авторам сердце и долг коммуниста не позволял скрывать от родного ЦК КПСС жуткую тайну о том, что русское кино захватили одни евреи, что человеку со славянской фамилией здесь просто не протолкнуться*.

* См. публикации: «Считаю своим долгом донести», «Из истории одного выступления» // «Искусство кино», 1995, № 6, 9.

Другим же авторам просто долг коммуниста повелевал информировать высшие партийные инстанции о том, что под видом советских кинематографистов, на самом деле, орудут распоясавшиеся черносотенцы.

«Генеральному секретарю ЦК КПСС
товарищу Л.И.Брежневу
от Соломона Когана, Лауреата
Государственных премий СССР,
кинооператора

Дорогой Леонид Ильич!

Обращаюсь к Вам как к человеку, который знает меня с первых дней Отечественной войны.

По Вашему заданию вместе с М.Трояновским мы отправились в осажденную Одессу, где до последнего дня снимали героическую оборону города. По Вашему представлению Трояновский и я были награждены за съемку обороны Одессы боевыми наградами.

43 года я беспрерывно работаю на Центральной студии документальных фильмов.

Студия стала моим родным домом. И мне горько, что приходится обращаться к Вам, а в Вашем лице – в Ленинский Центральный Комитет по поводу фильма «Тайное и явное», созданного на нашей студии.

Не национальные чувства движут мной, а долг коммуниста и гражданина на нашей многонациональной родине. Фильм «Тайное и явное» – подарок сионистской пропаганде, разнузданно клеветущей на наш Союз Братских Республик.

Не говоря уже о том, что в фильме использованы кадры гитлеровских антисемитских кинокартин, весь фильм пронизан духом чуждой нам идеологии; после его просмотра создается впечатление, что сионизм и евреи – одно и то же.

Я считаю, что необходимо создавать фильмы, разоблачающие сионизм, империализм, расизм, однако, делать это надо с классовых позиций, руководствуясь марксистско-ленинской идеологией.

Отдельные критические замечания, которые высказывались на обсуждениях фильма «Тайное и явное», безоговорочно пресекались руководством Студии и официальными консультантами фильма.

Фильм «Тайное и явное» неоднократно демонстрировался на Центральной студии для членов коллектива и посторонних лиц, создавая крайне нездоровую обстановку.

На студии известно, что фильм смотрели в вышестоящих инстанциях, однако, его подлинную оценку руководство Студии скрывает от коллектива.

Как могли руководители студии поручить создание такого ответственного фильма недостаточно опытному режиссеру Карпову, судя по фильму, далекому от марксистско-ленинского мировоззрения?

Как мог появиться такой черносотенный фильм в стенах студии, которая награждена самыми высокими правительственными наградами – орденами Ленина и Красного Знамени, на студии, которая создала столько замечательных фильмов о славном боевом пути нашего народа, нашего государства с первых дней Великого Октября по сей день?

Я считал своим долгом – коммуниста и советского гражданина написать Вам это письмо.

С уважением

С.Коган

кинооператор
Центральной студии
документальных фильмов»²⁶

6 августа 1973 г.

Примечательно, что автор письма, старейший кинематографист, обратился со своим протестом не к руководству Госкино, а минуя все инстанции и этажи, непосредственно и самолично к самому Леониду Ильичу. Видимо, автора терзают сомнения, что гады-черносотенцы давно взяли и Малый Гнездииковский, и многие отделы на Старой площади. И последняя надежда только на самого генсека. Он, и в самом деле, не подкачал. Было приказано «разобраться»...

В ходе разбирательства выяснилось много интересного. Фильм «Империализм и сионизм», который стал потом именоваться «Тайное и явное», Госкино затеяло не по собственному почину, а в «соответствии с рекомендациями об усилении идеологической борьбы с сионизмом». Либретто, а затем и сценарий фильма читали-изучали и, соответственно, одобряли в Международном отделе ЦК КПСС. К работе над картиной была прикреплена целая группа солиднейших консультантов из АН СССР, МИД СССР, КГБ.

Но, видимо, участие столь могучих сил и ведомств в работе над фильмом и привлекло к нему обостренное внимание. В.Баскаков в своей справке-объяснении элегически сообщает в ответ на запрос из ЦК:

«Студия и авторы фильма ясно представляли трудности, с которыми придется столкнуться, работая над фильмом об идеологии и практике международного сионизма – одного из орудий империализма в его глобальной борьбе и подрывной политической и идеологической деятельности против СССР и других социалистических стран.

Уже с самого начала создания фильма отдельные творческие работники выражали неприятие самой идеи и темы этого фильма. Еще не был готов даже первый вариант фильма, но в западной прессе появилась тенденциозная информация о нем.

Группе, работающей над фильмом, приходилось проявлять максимальную осмотрительность и осторожность, чтобы не давать повода для обвинений в антисемитизме. Памятуя о сионистской идеологической установке, объявляющей антисемитизмом – саму борьбу с сионизмом, студия и авторы сосредоточили все свое внимание на документальном материале (...)»²⁷.

Однако шило в мешке не утаишь. Дальновидный Соломон Коган своевременно разгадал, куда на само деле рулят его коллеги со студии при поддержке очень высоких инстанций. Тайное сделалось явным. Наступление на гидру сионизма обернулось могучим контрударом по зарвавшимся шовинистам. Справедливости ради, надо заметить, что авторы остановленного фильма тоже принялись писать Генсеку о притеснениях со стороны определенных лиц. Но то ли писали они не так ярко и содержательно, как их коллега, то ли сыграл фактор «фронтового братства», то ли планы идеологической борьбы в ЦК скорректировались, но это стенание осталось уже неуслышанным...

К чести кинематографического сообщества, большинство доносов писалось все же со стороны. Доносили на фильмы, конкретных персон, организации, «опасные тенденции» и т.д. Круг Павликов Морозовых был необычайно широк. Тут были «простые доярки», учителя, «старые партизаны», депутаты Верховного Совета, герои соцтруда и самые обыкновенные советские граждане.

Ученые, особенно обществоведы-ленинцы, тоже не стояли в стороне. Об идейных шатаниях, грубых политических ошибках, допущенных на экране, сообщали в «телегах» личных, коллективных, от организаций. В 1971 году Институт научного атеизма направил в ЦК КПСС увесистое сочинение под названием «Об ошибочных оценках религии и атеизма в некоторых произведениях литературы и искусства». Ученые-атеисты сообщают партийному руководству страшную весть: «За последнее время среди некоторой части интеллигенции и молодежи наблюдается известный рост интереса к религии и церкви, а в отдельных произведениях литературы и искусства имеют место отступления от марксистско-ленинской оценки социальной сущности религии и ее роли в истории общества и в современных условиях. Обращают на себя внимание ошибочные тенденции в оценке христианской религии и церкви».

Увы, среди разносчиков заразы и «важнейшее из искусств»: «Наблюдается увлечение религиозной тематикой в некоторых кинокартинах. Мотивируемый необходимостью более правдивого воспроизведения исторической обстановки показ церквей, монастырей, их внутреннего убранства и пышных богослужений подчас превращается в самоцель, в кинематографический штамп, охотно используемый режиссерами, чтобы «потрафить» определенному типу зрителей, а также в расчете на зарубежных кинозрителей и критиков, падких на демонстрацию пресловутой «русской религиозности». В фильме «Анна Каренина» сцена церковного венчания Левина и Кити растянута, хотя известно, что сам Л.Н.Толстой критически относился к православно-церковной обрядности. Вряд ли оправдана обилие религиозных сцен в кинофильме «Чайковский». Фиксация внимания зрителей на предметах религиозного культа стала распространенным явлением в кино»²⁸.

Послания подобного рода про опасные тенденции в советском кино-искусстве» или гневные письма с требованием оторвать башку какому-то конкретному автору за его фильм приходили и в Госкино. Приходи-

ли чуть ли не мешками. Авторам отвечали кротко и незлобиво, благодарили за своевременный сигнал и подшивали в папки. Обычно тем все и кончалось. Однако настоящей бедой подобные послания-донесения становились тогда, когда авторы выводили на конверте другой адрес: Москва, ЦК КПСС. Вот тут уже любая ахинея, любой пасквиль, облыжное обвинение, любая глупость и гнусь брались в работу, изучались и обнюхивались со всех сторон. Начинались проверки, объяснения, трепка нервов. А нередко донос какого-то частного лица, «самого простого советского человека» пускал судьбу того или иного фильма под откос, оставлял в биографии автора такие шрамы, которые не наносили даже профессиональные держиморды.

В любом случае, гнуснее этой цензуры добровольцев из народа, стукачества по зову души, пожалуй, не было уже ничего...

ДАВИЛЬНЯ

Неисчислимая рать киночиновников, мощный корпус редакторов-цензоров, киноконсультантов и «подпольных» рецензентов в самой системе Госкино, полчища бдительных стражей и наставников из «заинтересованных» ведомств от комсомола до КГБ, армия стукачей-добровольцев из народа – это еще не все звенья и колесики того карательно-истребительного механизма, под беспощадным прессом которого многие годы находился наш кинематограф. Б.Павленок, занимавший в структуре Госкино один из самых важных постов, недаром признался: «Я не знаю, кто принимал решение о запрещении выпуска картины на экран, ибо работал начальником главка, и мой голос, как принято говорить, был совещательным. Надо мной поднималось еще два этажа комитетской надстройки. А что выше, того не счесть!»*

Про то, что находилось «сбоку» от Госкино, мы поговорили.

А что же такое было это еще «выше» и чего «не счесть»?

Монопольное право определять и проводить политику в духовной сфере (как и в любой другой) принадлежало только КПСС. При этом власть партийных руководящих органов над кинематографом была абсолютной и безраздельной. Госкино – орган государственного управления кинематографическими делами формально был наделен весьма широкими правами. На самом деле, партийные функционеры вертели и распоряжались «органом управления», как хотели. И если бы не лицемерие режима, то эту систему следовало бы назвать Парткино.

Партийный контроль над кинематографом опять-таки строился многоэтажно. Нередко донесения о «крамольных» сценариях и фильмах шли из низовых организаций. Нередко их отлавливали горкомы и обкомы. Вот так, например:

* Павленок Б. Только работа // «Искусство кино», 1988. С. 71.

«Коммунистическая партия
Советского Союза
Краснодарский краевой комитет
0276 25 июля 1968 г.

ЦК КПСС

Дирекция киностудии имени А.П.Довженко обратилась в Краснодарский крайком с просьбой оказать содействие в проведении на территории края натурных съемок четырехсерийного телевизионного фильма «Станичники» (...).

Ознакомившись с содержанием сценария, считаем необходимым довести до вашего сведения, что работники указанных студий некритически отнеслись к литературному материалу, положенному в основу фильма «Станичники».

Сценарий В.Богатырева, претендующий на показ колхозных будней нашего времени, очень беден жизненным материалом, не отражает существа огромных социально-экономических и культурных преобразований, происшедших в кубанских станицах за годы Советской власти, совершенно замалчивает важнейшие проблемы, которые решают в последние годы сельские труженики.

(...) Изображение В.Богатыревым картины сельской жизни, отношения людей, конфликты, нравы остались такими, какими они были в тридцатых-сороковых годах. Положительные начала, будучи слабо выраженными, потонули в мелочах деревенского быта, растворились в надуманных ситуациях и образах, оказались логически незавершенными, спорными. Большинство персонажей фильма стоит в стороне от активной общественной жизни, не проявляет интереса к важнейшим событиям современности.

От сценария веет патриархальщиной, отсталостью. Вместо машинной техники – волю, тяшка, засилие ручного труда. Многие сцены пестрят пошло-натуралистическими, принижающими человеческое достоинство подробностями. Язык героев фильма, грубо стилизованный под украинский, изобилует вульгаризмами, а местами просто похабщиной. Большое место в фильме занимают анекдоты, не имеющие отношения к сюжету, недостойные намеки и двусмысленности.

Особенно слабо отражены в сценарии образы сельских коммунистов. В качестве секретаря парткома показан незрелый человек. В таких примитивных людях невозможно угадать партийных вожаков хлеборобов.

(...) Полагаем, что без коренной переработки этого сценария телефильм создавать не следует.

Секретарь крайкома КПСС

Г.Золотухин»²⁹

Вот еще одна обкомовская энциклика:

ЦК КПСС

20 января 1971 года заместитель председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР тов. Сизов обратился в Башкирский обком КПСС с просьбой оказать содействие киностудии «Мосфильм» в съемке фильма о поэте Сергее Чекмаеве.

Учитывая, что события, воспроизводимые в фильме, происходили на территории Башкирии, члены бюро обкома КПСС ознакомились со сценарием и пришли к мнению, что в нем грубо искажена историческая действительность. В частности, сценарий показал Башкирию 1932–1933 годов диким краем, где царят разруха и голод. Между тем, в 1935 году за успехи в развитии социалистического сельского хозяйства и промышленности республика была награждена орденом Ленина.

(...) Обком КПСС письмом от 27 января 1971 года, высказав свое мнение о сценарии, просил Комитет поручить студии ознакомить с переработанным вариантом. Однако студия не сочла нужным считаться с мнением обкома и приступила к съемкам в другом районе страны. Как стало известно из информации газеты «Труд» от 28 октября с.г., работа над кинолентой завершится к концу года.

Если судить по этой информации, трактовка событий в фильме осталась без изменения (...). Башкирский обком КПСС просит поправить киностудию «Мосфильм» и не допустить выхода в свет фильма с грубым искажением исторической действительности.

Секретарь Башкирского обкома КПСС

М.Шакиров»³⁰

Известно, что карательные акции против фильма «Андрей Рублев» инициировал Владимирский обком КПСС. Печально знамениты художества Ленинградского обкома, покалечившего не одну лентфильмовскую картину. Московский горком тоже вписал яркие страницы в историю советского кино.

Но еще краше, основательнее, еще яростнее гребили киномузу республиканские цекисты. Уже приводились документы о погроме национального кинематографа в Молдавии, учиненного по инициативе республиканского ЦК. Такой же орган задавил национальное кино на Украине. Наведя порядок в своем доме, украинские товарищи, чтобы не заскучать, взялись за российское кино. Атака на фильм А.Тарковского «Зеркало» была предпринята именно по инициативе партийных деятелей Украины. Это не удивительно. Удивительно, что украинский Сулов Ф.Овчаренко прислал «телегу» даже на официозную госфреску «Освобождение»:

(...) Внимательный анализ первых двух частей фильма «Освобождение» свидетельствует о том, что в них не получили достаточного и правильного кинематографического решения многие аспекты этой важнейшей темы. Обращает внимание то, что в этих кинокартинах в ряде мест допускается, по нашему мнению, упрощенный, а местами даже объективистский подход к освещению важнейших, этапных событий и некоторых принципиальных вопросов второй мировой войны. В частности, это находит свое отражение в том, что советский и германский генеральные штабы показаны так, что не раскрывается абсурдность и авантюризм гитлеровской военной стратегии. Показанные в картинах гитлеровские генералы (Манштейн, Клюге и другие) выглядят людьми волевыми и даже благоразумными настолько, что создается впечатление, будто бы они значительно превосходят в этом некоторых изображенных в фильме советских военачальников.

Неправомерным является и то, что в фильмах «Огненная дуга» и «Прорыв» по сути представлены только воюющие армии и совершенно недостаточно показан советский народ, его борьба против гитлеровского нашествия (...). Отсутствие показа борьбы всего народа против немецко-фашистских захватчиков, сосредоточение внимания только на вопросах стратегии и тактики сражающихся армий, на изображении батальных сцен в известной мере заслоняют то, что Великая Отечественная война — это было сражение не только армий, штабов и боевой техники, но прежде всего — битва между социализмом и фашизмом, между социалистической и фашистской идеологией.

Нельзя считать нормальным то, что авторы первых двух частей фильма «Освобождение» по сути не раскрывают роль коммунистов, партийных организаций и всей партии на фронте и в тылу. В фильме ничего не говорится об армейских партийных организациях, политработниках, особенно среднего звена, и даже об отдельных коммунистах, об их роли в подготовке и осуществлении боевых операций. А ведь известно, что именно они осуществляли огромную работу по морально-политическому сплочению и боевому совершенствованию Советской Армии.

Многие товарищи отрицательно высказываются о неоправданном увлечении авторов кинофильма показом некоторых далеко не главных и решающих событий второй мировой войны. Стремление к зрелищным эффектам привело к тому, что в кинокартинах получили отражение некоторые события, выигрышные лишь с точки зрения внешней занимательности. Только этим, очевидно, можно объяснить изобилие кадров, в которых показан Гитлер и его окружение, включение в фильм эпизода спасения Муссолини группой фашистских парашютистов Скорцени, некоторых кадров о Тегеранской конференции и других (...). Этот недостаток усугубляется тем, что в ряде мест авторы прибегают к ничем не оправданному показу безысходности и даже какой-то фатальности многих эпизодов боевых действий. Это имеет место при показе боев

переправившихся через Днепр батальонов одного из полков наступающих наших войск, растерянности некоторых командиров Советской Армии (кинокадры о майоре Максимове и его пленении немцами) (...)»³¹.

И т.д. и т.п.

Все подобного рода «сигналы» отправлялись в высшую партийную инстанцию, где они принимались «к работе» в Отделе Культуры, Идеологическом отделе или прочих подразделениях ЦК КПСС. Приходится нередко слышать, что будто бы в этих отделах, особенно в секторе кино, трудилось немало раскрепощенных специалистов, хорошо образованных и даже милых людей. Признаться, и автору этих строк в разное время приходилось встречаться и даже работать с некоторыми выходцами из этих кабинетов. Так что тоже могу подтвердить: ни один из них не походил на настоящего людоеда. Хорошие манеры. Исключительная мягкость в общении. Даже сердечность. А тем не менее самые что ни на есть людоедские решения из этих кабинетов то и дело простекали.

Ведь случалось так, что даже самые жесткие и нелюбимые начальники из Госкино хорошо видели и понимали, что наказание, вынесенное тому или иному фильму, «оступившемуся» кинематографисту чрезмерно, непродуктивно, даже бессмысленно. И бывало даже так, что из Малого Гнездниковского отсылались на Старую площадь очень основательно подготовленные прошения о помиловании или хотя бы смягчении наказания. Мол, хватит уже. Мол, полежал уже фильм на «полке» и будя. Ведь автора уже выпороли и не раз. И намучили всласть. Наверняка, теперь умней будет. Так что пора бы уже и помилосердствовать. И проверить на практике – действительно ли порка и другие административные меры исправили горбатого?

Это совсем не шутка. Так Ермаш в 1980 году, действительно, хлопотал о прощении климовской «Агонии», отлежавшей на «полке» уже шесть лет:

«Секретно

ЦК КПСС

О кинофильме «Агония»

(...) В настоящее время студия «Мосфильм» провела серьезную дополнительную работу по уточнению ряда политических аспектов, удалению натуралистических подробностей, реализации пожеланий историков, в том числе Героя Социалистического Труда лауреата Ленинской премии, академика И.И. Минца.

В новых сценах и в дикторском тексте дана более точная оценка предреволюционной ситуации в России конца 1916 – начала 1917 годов, усилена характеристика царя как тирана и душителя народа, недаром прозванного «кровавым», более точно выявлен политический авантюризм Распутина как орудия самых реакционных сил. Все это придало фильму более точную идейную целенаправленность и историческую достоверность.

По нашему мнению и оценке ведущих мастеров советского кино и ученых историков, получилось в результате доработки убедительное и художественно выразительное произведение.

(...) В зарубежной прессе («Экспресс», «Экран 78» (Франция), «Вэрайти» (США), «Панорама» (Италия) и др.) периодически поднимается вопрос о «запрете» фильма «Агония». Этот вопрос, по свидетельствам обозревателей, был предметом обсуждения на «Бьеннал несогласия» в 1977 г. в Венеции.

Дальнейшая задержка выпуска на экраны фильма вызывает обстановку нездорового ажиотажа вокруг картины и ее авторов. Зарубежные корреспонденты неоднократно пытались спровоцировать режиссера на интервью о причинах задержки выпуска фильма. Э.Климов на провокации не поддался, вел себя на протяжении этих лет достойно.

Можно ожидать, что на предстоящем Московском международном кинофестивале, который проводится в год 60-летия советского кино, вокруг фильма также могут возникнуть нежелательные разговоры.

С учетом этих обстоятельств, Госкино СССР считает возможным ограниченным тиражом и в сокращенном варианте выпустить в 1979 году доработанный вариант фильма «Агония» на экраны страны. Демонстрацию фильма целесообразно организовать таким образом, чтобы зрители имели возможность в этом же кинотеатре посмотреть выдающиеся картины историко-революционной тематики выпуска прошлых лет.

Выход «Агонии» на зарубежный экран сыграет определенную пропагандистскую роль и даст немалый коммерческий эффект.

Докладывается в порядке информации.

Председатель Госкино СССР
6 марта 1979 года»³²

Ф.Т.Ермаш

Челобитную таскают из кабинета в кабинет. В Отделе культуры не решаются взять ответственность на себя; вопрос должны решать секретари ЦК, которые в свое время и тормознули «Агонию». Секретари же никак не могут родить коллективное решение. Проходит год. Наконец, М.Зимянину возвращают все бумаги с подколотой записочкой: «Может, следовало бы вновь рассмотреть вопрос о возможности выпуска этого фильма на экраны. Уже прошел год после того, как мы условились на некоторое время задержать его демонстрацию».

Еще резолюция: «Доложено Кириленко А.П.

Тов. Кириленко сообщил, что состоялся обмен мнениями между секретарями ЦК. Выказались за то, чтобы еще раз «почистить» этот фильм перед выпуском на экраны. Тов. Ермаш с этим мнением согласен. 35/8-80 г.».

Поступали в ЦК и прошения о помиловании и других «крамольных» фильмов и персон. Финальные резолюции, появлявшиеся на этих ходатайствах, подчас выглядели и более витиевато. Но, как и в случае с «Агонией», смысл был все тот же: «почистить еще раз». Т.е. продолжить мучительную

казнь автора и потрошить его несчастное творение до полного и окончательного «исправления».

Впрочем, резолюции могли бы быть и еще строже. Ведь за такие картины, как «Комиссар», «Проверка на дорогах», «Начало неведомого века», та же «Агония» во времена усатого вождя могли бы запросто поставить к стенке, сгноить в лагерях. Но до такого дикого варварства в эпоху Леонида Ильича уже не опускались. В какой-то степени и заслуга тех милых, интеллигентных, знающих инструкторов и референтов, что прислуживали главным партийным царедворцам. Что ж, спасибо и на том.

На пульте управления кинематографом, который размещался на Старой площади, вся его территория была поделена на участки, за каждым из которых специально надзирал соответствующий сотрудник отдела культуры ЦК КПСС. Кто-то курировал студии, кто-то неусыпно следил за Союзом кинематографистов и ВГИКом, кто-то отвечал за благонадежность кинопрессы и т.д. и т.п. Отсюда наблюдали и сюда же стекались в основном «сигналы» от всех «заинтересованных» ведомств и энтузиастов-стукачей. Конечно, на Старой площади не только собирали исчерпывающую информацию и реагировали на поступающие «сигналы». То была важная, но все же не главная часть всей огромной работы-заботы о «неуклонном подъеме советского многонационального». Именно тут вынашивались стратегические планы новых идеологических кампаний, выпекались судьбоносные решения о «дальнейшем развитии» отечественного кино. Надо ли говорить, что в подготовке именно самых важных решений мнением самих кинематографистов, естественно, никто и не интересовался по известному принципу «без сопливых обойдемся». Если и консультировались, то исключительно с киноначальниками. Да и то не всегда.

Как теперь неожиданно выяснилось, в 1968 году, например, был подготовлен грандиозный проект преобразования Комитета по кинематографии в Министерство кинематографии. Был сочинен полный пакет всех необходимых бумаг, который уже был передан на рассмотрение Секретариат ЦК. Среди прочих документов там лежало и постановление ЦК КПСС о назначении министром кинематографии конкретного лица. Оставалось только вписать фамилию будущего министра-счастливчика. Однако этот проект готовился столь тайно, что до сих пор никто из бывших начальников Госкино и Союза кинематографистов не может сказать ничего путного.

Именно с партийных небес планировался, готовился и практически осуществлялся разгром кинематографа «оттепели». Как уже говорилось, к началу 68-го года в недрах аппарата был изготовлен проект еще одного постановления ЦК КПСС, официально объявлявшего смену курса. Именно тогда, когда наш кинематограф был на взлете, там вдруг заявлялось, что «нынешнее состояние кинематографии не отвечает требованиям современного этапа коммунистического строительства». Постановление-приговор не было принято. И вовсе не потому, что в нем содержались неверные оценки. Просто стратег Суслов с сотоварищи порешили, что вокруг постановления может подняться лишний шум, а

поэтому предлагаемые в нем меры лучше реализовать втихую – в «рабочем порядке». Операция была проведена столь блистательно, что киноведы-историки до сих пор гадают и разводят руками: а куда это вдруг подевалось наше «оттепельное кино»?

Впрочем, особенно высоко оценивая действительно исторические заслуги высшего партийного органа в разрушении отечественного кино, в последовательном и систематическом уничтожении его творческого потенциала, не следует сбрасывать со счетов, недооценивать, а уж тем более противопоставлять ему тоже достаточно впечатляющие заслуги на этом поприще всех прочих учителей, наставников и надсмотрщиков советского кино, о которых мы уже говорили.

По сути дела, в массовом, захватывающем дух всесоюзном социалистическом соревновании по удушению живой и честной киномысли трудно определить абсолютного чемпиона-победителя, хотя «ударники» и «передовики» в этом черном деле, безусловно, были. Недаром же тот же «кроткий» Романов столь весомо и доказательно отбрил предводителя молдавской коммунии Бодюла по части претензий на то, кто на самом деле душил кинематограф вверенной Бодюлу республики лучше, крепче, последовательнее. И перепад в степени свирепости цензуры собственно кинематографической, цензуры силовых и прочих ведомств, цензуры партийной и «любительской» при всех различиях, в сущности, не столь принципиален. У всех голов этого многоголового Змея-Горыныча было одно общее туловище. И одна задача. И если уж они брались казнить кого-то, то разница между первыми, вторыми и третьими была только исключительно в самом техническом способе изничтожения. Одни предпочитали действовать быстро, четко, не оставляя за собой жутких кровавых луж. Других вдохновляли долгие предсмертные вопли, поочередное отрывание рук и ног и тому подобные наслаждения. Как говорится, о вкусах не спорят.

По существу же, и рутинно-повседневная «зачистка» крамолы в разветвленных структурах Госкино, и добровольно самодеятельные «наезды» на киношников «со стороны», и надзор за ними же с партийных небес – все это лишь грани единого процесса, разные колесики и приводные ремни одного и того же механизма. На жаргоне перестроечных публицистов он слишком нежно и романтично, на мой взгляд, был поименован административно-командной системой. Но в русском языке найдутся слова и проще, и точнее. По крайней мере, то адское устройство, сквозь которое пропускалось наше кино, следовало бы назвать одним словом – *давишня*.

И главное дело, главное предназначение у этой злоедейской машины было одно – истребление даже тени инакомыслия, насаждение абсолютной диктатуры единственно верного, подлинно научного марксистско-ленинского вероучения и соответствующего ему известного творческого метода. А потому гибельная расправа над отечественным кинематографом – это и персональная заслуга Госкино, и общий триумф всех прочих звеньев лагерно-коммунистической системы.

В общем, как в песне: «Если радость на всех одна...».

ГОЛОСА. КАК ЭТО БЫЛО



ВЗГЛЯД ИЗ КАБИНЕТА

ВЛАДИМИР БАСКАКОВ: «КАК ЗАМОРОЗИЛИ КИНЕМАТОГРАФ "ОТТЕПЕЛИ" ...»

– Каким образом судьба привела вас в кинематограф?

– Я по образованию – филолог. До войны учился в Ленинградском университете. На войну попал студентом. Сперва был солдатом, потом стал военным журналистом, работал во фронтовой газете. А после войны – в печати.

С 1956 года по 1962 я работал в отделе культуры ЦК КПСС. Тогда, после XX съезда партии, началось обновление аппарата и стали набирать новых людей. Заместителем заведующего отделом был назначен известный литературовед Б.Рюриков. Он формировал новый кадровый состав отдела и в числе других пригласил меня, зная как одного из авторов «Литературной газеты», где он был редактором. Сперва я работал в секторе литературы вместе с И.С.Чернушаном, затем стал заведующим сектором кино. Именно в этот период в кинематографе шло активное обновление.

С 1962 года я уже самым непосредственным образом оказался в мире кино – был переведен в Министерство культуры СССР на должность заместителя министра. Министром была Е.А.Фурцева. В моем ведении оказались все кинематографические дела. После образования Комитета по кинематографии – это произошло в 1963 году – я оказался первым заместителем Председателя Комитета А.В.Романова.

– Стало быть, Вы находились в том положении, откуда Вам должно было быть хорошо видно, что творилось и в кинематографических «низах» и партийных «верхах»?

– В «низах» и «верхах» развивались довольно-таки контрастные процессы, особенно после свержения Н.С. Хрущева и утверждения брежневского руководства. При всех противоречиях и отдельных срывах период «оттепели» я считаю для кинематографа крайне плодотворным. То были годы роста, подъема буквально по всем линиям творчества. Произошел всплеск очень ярких дебютов. Наступила «вторая молодость» у режиссеров старшего поколения.

Но дело даже не только в интересных и необычных фильмах, которых становилось все больше.

По инициативе ведущей группы режиссеров старшего поколения был учрежден Союз кинематографистов.

Пришло в движение, стало расти, развиваться все кинематографическое хозяйство, вся система кинематографии. По инициативе И.А.Пырьева и М.И.Ромма на студиях возникли творческие объединения, которые по тем временам получили значительные права и возможности вести

самостоятельную линию. Было организовано объединение писателей и кинематографистов во главе с А.Аловым и В.Наумовым, где вместе работали Ю.Бондарев, Г.Бакланов, Л.Зорин. Г.Чухрай организовал Экспериментальное объединение на принципах хозрасчета.

Были созданы Высшие режиссерские и сценарные курсы, творческая отдача от которых дала о себе знать очень быстро. Через сценарные курсы прошла целая плеяда режиссеров – Г.Панфилов, Г.Данелия, И. Таланкин, Т.Океев, писателей – А.Битов, А.Адамович, братья Ибрагимбековы, И.Драч, Б.Можаев, В.Маканин, Г.Матевосян... Кстати, когда формировали курсы, договорились, что не будем стараться во что бы то ни стало набирать туда людей, уже более или менее приобщившихся к миру кинематографа. Идея основателя курсов И.А.Пырьева заключалась как раз именно в том, чтобы найти талантливых людей «на стороне», свежих, еще «не испорченных» кинематографом, его штампами. Это был скорее клуб, чем учебное заведение: там было свободное посещение, но зато были собраны лучшие преподавательские силы. И самое главное: слушатели курсов имели возможность смотреть фильмы мирового кино. Тогда зарубежные просмотры для других организаций строго дозировались. Курсам же мы давали все.

Но, может быть, самое главное достижение этих лет – мощное развитие и становление национальных кинематографий. Подтверждением тому стало появление не только отдельных талантливых работ, получивших высокое признание и на международном уровне. Шло становление именно национальных кинематографий, кинематографических школ как таковых – т.е. всего творческо-производственного комплекса. Потому-то появились не только талантливые режиссеры, но и умелые, энергичные, одаренные организаторы производства нового типа: на Украине – С.Иванов и В.Цвиркунов, в Киргизии – Ш.Усубалиев, в Молдавии – Л.Мурса и другие.

Короче говоря, кинематограф наш очень быстро, уверенно набирал силу. Он стремительно раздвигал свой проблемный и художественный диапазон. Этот подъем, отчетливо наблюдаемый буквально по всем параметрам кинопроцесса, естественно, был напрямую связан с атмосферой обновления, надежд, сложившейся в обществе после XX съезда.

В кино активно работали композиторы, которые в ту пору по существу не имели выхода в массовые аудитории, – Шнитке, Каретников, Артемьев.

Конечно, я наметил лишь пунктирно те процессы, которые происходили в 60-е годы. И здесь вряд ли следует увлекаться персонификацией этих процессов. Сама атмосфера времени благоприятствовала ярким творческим замыслам. Влияла на кино и литература «оттепели». Но и кинематограф, несомненно, влиял на общественную жизнь и на искусство в целом. Возникали новые структуры управления кинематографом, образовывались содружества художников. В ряде случаев и критика (к сожалению, не всегда) помогала развитию позитивных процессов.

А в конце 50-х и особенно в 60-е годы значительно оживились деловые связи с зарубежным кино. Было куплено сразу, «пакетом» 40 американ-

ских фильмов. Среди них были такие фильмы, как «Великолепная семерка», «Оклахома», но и картины Крамера, Кинга Видора, Циннемана, Поллака, Уайлера, Пенна и других крупнейших художников. Установились контакты с кинокомпаниями США. Именно в 60-е годы куплен и выпущен на наш экран весь итальянский неореализм, приобретены многие, к сожалению, не все фильмы Феллини, Антониони, Висконти, Рози. Тогда же была куплена «Земляничная поляна» Бергмана. Все это, несомненно, влияло и на художников, и на зрителей.

Государственные прокатные организации не боялись ни «Поколения», ни «Пепла и алмаза», ни «Все на продажу» А. Вайды, ни «Матери Иоанны от ангелов» Е. Кавалеровича, ни «Пассажиры» А. Мунка, хотя тогда в официальных кругах, да и в печати высказывалось глухое недовольство по этому поводу. Венгерские фильмы И. Сабо и З. Фабри стали лауреатами МКФ в Москве. Мы смогли познакомиться с разными ипостасями мирового экрана, чего нам потом так не хватало. Припоминаю, что тем, кто определял целесообразность таких закупок (и я, и ряд режиссеров и критиков были в их числе), приходилось испытывать упрёки и «сверху», и «снизу» — от зрителей. Помню сотни писем в «инстанции» по поводу фильма Л. Висконти «Рокко и его братья». Помню и сердитые статьи о польском кино, хотя до такого апофеоза поношения, как статья Е. Суркова о Вайде в «Искусстве кино» в начале 80-х годов, тогда все же не доходили. Позже, с середины 70-х годов, в закупочной политике произошли кардинальные перемены. Прокат был сориентирован на коммерческое, прежде всего — французское кино. Может быть, это само по себе и неплохо. Но преимущество отдавалось лишь одному направлению — фильмам, где играли Луи Де Фюнес и Ришар. На ленты такого рода была истрачена строго лимитированная валюта, и на более значительные фильмы, которые делались и в США, и в Италии, и во Франции, денег не оставалось. В закупочной практике утрачивалась какая-либо система. Конечно, покупались иногда и хорошие ленты, но они тонули в потоке незначительных коммерческих. Этот поток деформировал зрительскую аудиторию. Если в 60-е годы не попадали к нам некоторые хорошие фильмы, но, как тогда считалось, чуждые нам идеологически («Доктор Живаго», «Русские идут», «Рабочий класс идет в рай»), но все же на экранах шло немало и высокохудожественных западных картин, то в 70-е годы, в период «зрелого» застоя, значительные фильмы по существу уже не покупались. Когда с начала 80-х годов положение стало меняться и были приобретены некоторые крупные произведения зарубежного искусства Западной Европы, США, Японии, они не получили того зрительского внимания, на которое могли рассчитывать.

Организованный в 1959 году Международный кинофестиваль набирал силу. На первых шести фестивалях побывали по существу все крупные кинематографисты мира. А призы, полученные Федерико Феллини и Стенли Крамером, Луиджи Коменчини и Тати, Валерио Дзурлини и Марселем Карне, Кането Синдо и Акиро Куросавой, из советских

режиссеров – Г.Чухраем, С.Герасимовым, С.Бондарчуком, Р.Карменом, Ю.Ильенко, Р.Чхеидзе, М.Богиньм, – говорят о многом. Правда, нельзя не вспомнить казус с «8 ½». Дирекция фестиваля пригласила этот фильм, и на конкурсе, во многом благодаря настойчивости председателя жюри Г. Чухрая, фильм получил главный приз. Но награждение этого фильма вызвало резкое недовольство «наверху», и он не был приобретен.

После свержения Н.С.Хрущева общественный климат стал быстро меняться. Однако и во второй половине 60-х годов кинематограф, набрав скорость, еще продолжал развитие. Однако «наверху» к нему начало складываться совсем иное, куда более неприязненное отношение. Вообще, недовольство кинематографом у высшего политического руководства, сколько я помню, было всегда. Все время случались «происшествия» или с какими-то фильмами или событиями кинематографической жизни. Но после отставки Хрущева, повторю, это вечное раздражение стало накапливаться уже в лошадиных дозах. Чувствовалось по всему: над кино сгущаются грозовые тучи.

На ухудшении атмосферы сказалось и то, что в самом аппарате ЦК КПСС появились другие люди. Судя по всему, недовольство и раздражение брежневского руководства по поводу того, что кинематограф идет куда-то «не туда», было уловлено аппаратом, и в недрах аппарата – не знаю, уж, в чьей голове – родилась идея принять специальное постановление по вопросам кино. И начали такое постановление энергично готовить. Первые варианты его – я их видел – были очень суровые. Но, видимо, и у самого высшего руководства не было единства в этом вопросе. Некоторые считали, что не стоит возвращаться к практике приснопамятных постановлений ЦК по искусству, иначе постановление по кино, подготовленное еще в 1968 году, приняли бы сразу. Поговаривали, будто М.А.Суслов считал, что вопросы кино следует решать «в рабочем порядке». Снимите, дескать, кого надо без лишнего шума. Зачем же документ? Директор студии плох – снимите. Председатель Комитета? Замените. «Искусство кино» ведет неверную линию? Поменяйте главного редактора (его и поменяли, сняв хорошего редактора Л.П.Погожеву). Но специальное постановление принимать – лишний шум. Зачем? Но это точка зрения все же не одержала верха.

– А тучи над кинематографом все более сгущались?

– Да, становилось все более тревожно. После скандала с «Рублевым», а фильм этот явно не понравился брежневскому руководству, все как-то особенно напряглось. Тем более, что попытки спасти картину не прекращались, и это очень раздражало руководство. А тут еще подоспел целый букет новых картин, признанных ошибочными. Тогда острые картины еще можно было как-то запустить в производство, но выпускать их на экран становилось все труднее. Но те картины, которые удавалось спасти и вывести на экран, еще больше накапливали недовольство вокруг кино. Так не были выпущены «Долгие проводы», хотя и украинский, и союзный комитеты приняли картину и рекомендовали ее на Всесоюзный кинофестиваль в Тбилиси. Кинематограф быстро набирал «шпательные очки».

Случались казусы, которые трудно было предвидеть... Вот один из них. Тогдашнему руководству Киргизии не понравился фильм А.Кончаловского «Первый учитель». Здесь, конечно, удар наносился не только по начинающему режиссеру, но и по Чингизу Айтматову. В московских творческих кругах, да и в Комитете картина понравилась. Но фильм «завис», создалась опасность «полки». Сергей Герасимов, который явно симпатизировал молодому режиссеру, позвонил мне: «Может быть, ты съездишь туда и разъяснишь им, что это очень хорошая картина». Председатель комитета А.В.Романов тоже поддержал эту поездку. Я полетел во Фрунзе вместе с Кончаловским. Разговор с «первым» был трудный, неприятный, но все-таки картину выпустили – не захотели «связываться» с Москвой. Гнев начальства пришелся в итоге не по картине, а по председателю республиканского комитета Шершену Усубалиеву – очень сильному работнику, настоящему продюсеру, который перед этим дал возможность Л.Шепитько поставить картину «Зной». Уже тогда на Киргизской студии набирали силу молодые таланты – Оксеев и Шампишев. Усубалиева сняли с работы, «не выноси сора из избы». Он даже вынужден был уехать из республики. Нам пришлось его трудоустроить – несколько лет «прятать» в Каире, где он был представителем «Совэкспортфильма». Кстати, очень хорошим.

Неприятные, а иногда нелепые вещи приходилось выслушивать. Как-то звонит мне помощник очень высокого лица и говорит: «Мой шеф спрашивает: почему в «Рублеве» такой мрачной и такой жестокой показана Россия?» Отвечаю: «Средневековье. Тогда и в Западной Европе было жестоко. Начало XV века, еще Жанну Д'Арк не сожгли и Ричард III еще не родился». Другой звонок: «Что значит сцена, где собаки грызут кость? На что Вы здесь намекаете?...»

А потом разразилась «буря».

Дело в том, что комитет решил послать «Андрея Рублева» на Каннский фестиваль. Но не в конкурс, на эту «дерзость» не осмелились, а для общественных просмотров и на кинорынок. Фильм произвел очень сильное впечатление на кинематографическую общественность. Международная организация кинопрессы сразу же присудила ему приз. А представитель «Совэкспортфильма» заключил выгодную сделку на продажу картины.

И буря разразилась уже на аппаратном уровне. Кто-то, очевидно, весьма «обстоятельно» доложил на самый «верх» о показе фильма на Каннском фестивале. И этот вопрос стал предметом рассмотрения секретариата ЦК, который вел сам Брежнев. Председатель кинокомитета получил строгое взыскание за «самовольную» продажу фильма во Францию.

Видел ли Брежнев картину? Рассказывают, что в охотничьем хозяйстве, в Завидово, он смотрел фильм минут пятнадцать, а потом ушел спать. Тем не менее выпуск фильма был задержан на несколько лет.

И все же показ картины на Каннском фестивале, общественное мнение, которое сложилось вокруг нее, не могли не сказаться – фильм вышел на советский и мировой экраны.

Растущее недовольство руководством кинематографа сказывалось все откровенней. На «Мосфильме», «Ленфильме» и в ряде республик один за другим были сняты с работы руководители кинопроизводства. В какой-то момент я не выдержал и сам пошел в ЦК. Спрашиваю: может и мне надо уйти из Комитета, тем более, что поговаривают, что мне подготовили место главного редактора «Советского экрана». Нет, говорят, работайте...

И все время висело над головой это так мучительно долго готовящееся постановление! Готовили его сотрудники ЦК без нашего участия, комитет только давал требовавшиеся справки и фактический материал.

Интересен такой факт. В 1968 году Комитет по кинематографии представил киностудию «Ленфильм» к награждению орденом в связи с пятидесятилетием. Вопрос рассматривался на секретариате ЦК, председательствовал М.А.Суслов. Отдел культуры, очевидно, подготовил отрицательное решение, и на заседании было сказано, что «Ленфильм» имел заслуги до войны, а сейчас его награждать не за что. На самом же деле студия находилась на подъеме. «Гамлет» и «В огне брода нет», «Рабочий поселок» и «В городе С», «Начало» и «Фро», «Степень риска» и «Мертвый сезон» – все это было сделано как раз в это время.

После данного казуса стало окончательно ясно, что высшее «начальство» кинематографом недоволено. Тогда-то и началась окончательная, капитальная шлифовка постановления по вопросам кино. В отдел культуры приглашали режиссеров, критиков, драматургов, собирали справки. Наконец, один из виднейших критиков той поры прошелся по тексту «рукой мастера», и проект постановления был вынесен на секретариат. Заседание секретариата на этот раз вел А.П.Кириленко, который в ту пору стал главным лицом в брежневской «команде». Так было принято постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В нем не упоминались имена, не назывался ни Тарковский, ни Параджанов, т.е. режиссеры, фильмы которых вызывали недовольство. В этом документе все было изложено в общих, округленных словах. Но было ясно, что имеются в виду именно эти и многие другие талантливые художники. По существу весь период кино 60-х годов оценивался отрицательно, за исключением картин на «военно-патриотическую тему». Но, как сейчас общепризнано, именно этот период дал кинематографу значительное количество замечательных кинокартин.

Ну, а меры? Их предложили не так уж много. Госказказ, усиление тематического планирования, некоторые повышения гонорара, преобразование Комитета по кинематографии в Госкино с правами министерства и увеличением штатов. Был и закрытый пункт – «укрепить руководство Комитета», что на партийном языке означало: освободить руководство от занимаемых должностей.

Так я (правда, не сразу, а почти через год) оказался на научной работе. Другие заместители председателя комитета – они были старше меня по возрасту – ушли на пенсию.

По иронии судьбы на должность зампреда я был назначен постановлением за подписью Н.С.Хрущева, а освобожден – постановлением за

подписью Л.И.Брежнева. Конечно, это ничего не значит. Но все-таки...

Начался новый период в истории советского кино. Не мне его судить – это дело беспристрастных исследователей. Были ли в этот период хорошие фильмы? Разумеется, были. В.Шукшин снял «Калину красную», Э.Климов поставил «Прощание» и «Иди и смотри», Г.Панфилов – «Прошу слова», С.Бондарчук – «Они сражались за Родину», В.Меньшов – «Москва слезам не верит», вошел в кинематограф В.Абдрашитов, продолжал плодотворно работать Т.Абуладзе. Можно назвать и другие имена и картины.

Но в целом на весь облик кино стала насаиваться атмосфера застоя, которая в идеологии и политике вполне явственно проявлялась уже со второй половины 60-х годов.

На центральных студиях и в республиканских комитетах также сменилось руководство. Удар, нанесенный и местным партийным руководством, и столичной кинокритикой, оказался весьма чувствительным для украинской кинематографии – чисто национальная школа романтического кино, наследовавшая традиции Довженко, уходила со сцены. Руководители украинской кинематографии В.Цвикунов и С.Иванов были освобождены от работы.

Постепенно утрачивали самостоятельность творческие объединения «Мосфильма» и студии им. Горького, – господствовал «государственный заказ». Решением коллегии Госкино СССР была ликвидирована Экспериментальная студия Г.Чухрая.

Вынуждены были покинуть свои посты опытные директора центральных студий, немало сделавшие для возрождения кино после XX съезда, – В.Сурин и Г.Бритиков. Была освобождена от работы главный редактор кинокомитета И.А.Кокорева – она стала директором Высших курсов режиссеров и сценаристов.

Характерно и иное. Мастера старшего и среднего поколения, поставившие в 60-е годы очень хорошие ленты, в 70-е – явно снизили уровень своего творчества, сменили и проблематику фильмов.

Кинематографические журналы уже остерегались помещать острые статьи о современном кино. Да и вообще центральная пресса переключилась на восхваление всего того, что делалось в кинематографе. Апофеозом этих восхвалений стали приветствия Л.И.Брежнева Всесоюзным кинофестивалям. Стали пышно проводиться «всесоюзные премьеры» наиболее официозных фильмов.

Сильно замедлились развитие документального кино в 70-е годы многочисленные многосерийные фильмы о Л.И. Брежневе, к тому же награждаемые, как правило, Ленинскими и Государственными премиями.

Одним словом, 70-е годы – это особый период истории советского кино, заслуживающий тщательного изучения, отделения зерен от плевел.

– А каковы Ваши личные впечатления о Романове. Откуда он пришел в кино? С каким багажом?

– Романов учился в Брюсовском институте, литератор, много лет работал в местной и центральной печати. Позднее стал замзавотделом

пропаганды ЦК, где ведал газетами. В личном плане он был человеком порядочным, мягким, но, может быть, слишком дисциплинированным. Спорить с ним было можно, он не обижался. Когда ему не нравился какой-то фильм, он говорил об этом, но не настаивал на своих претензиях. Но если поступало указание «сверху», тогда уже другое дело... Я ему как-то сказал: «Может быть, нам не следует показывать начальству все фильмы. Они их смотрят на дачах, в воскресенье. У них особое настроение...». Он возражал: «Как же можно что-то скрывать от партии?» Но я понимаю, как ему было трудно. Ведь выговор «лично» от Брежнева – это в ту пору не шутка.

– По Вашему рассказу выходит, Комитет в замораживании кинематографа «оттепели» участия не принимал, что вообще угроза нашему кино исходила не из стен Комитета. Но ведь основные богатства «полочного» кино были накоплены именно в те годы, когда у штурвала Комитета стояли Романов и вы...

– Дело в том, что от самого Комитета, как правило, не исходила инициатива запрета того или иного фильма. Как бы то ни было, и студии и Кинокомитет запускали в производство сложные и рискованные фильмы. И тем самым брали на себя ответственность за их запуск. Какой же резон нам был потом эти фильмы по собственной же инициативе запрещать, рубить тем самым под собой сук? Ведь на каждый фильм затрачены деньги, и весьма немалые.

– Но архивные документы буквально всех «полочных» фильмов красноречиво и неоспоримо говорят о том, что редколлегия комитета еще со стадии учреждения литературного сценария всячески сопротивлялась запуску, давая жуткое количество поправок, подчас невыполнимых. Запуск, как правило, допускался только при втором или третьем варианте литературного сценария, – на что уходил не один год. И все это происходило не на Старой площади, а в стенах комитета. И неизбежно складывается впечатление, что вот все эти претензии к сценариям, шум, поднятый редколлгией Комитета при их запуске, имели некий резонанс и позднее отзывались определенным образом в высших эшелонах власти...

– Да, обсуждали, давали замечания... Но ведь в конце-то концов запускали эти сценарии в производство! Шли на риск. Это тоже факт. Ведь если бы пресекали дело на стадии утверждения литературного сценария, то не было бы никакого «Асиного счастья» или «Проверки на дорогах». Но они ведь все-таки были запущены!

– Как у Вас складывались отношения с режиссерами?

– У меня были деловые, можно сказать товарищеские отношения с С.Герасимовым, М.Роммом, И. Пырьевым. А.Кончаловский, Г.Данелия, М.Швейцер, С.Бондарчук, В.Ордынский, В.Высоцкий, ряд режиссеров из республик очень часто встречались со мной, бывали у меня дома, и я у них бывал. Дружил я и с Константином Симоновым, который активно участвовал в кинематографических делах, особенно в делах Экспериментальных студий. Да и с А.Тарковским и В.Шукшиным, несмотря на те неприятности, которые им причинял Кинокомитет, у меня складывались

нормальные личные отношения. Когда я был освобожден от должности, Василий Макарович считал нужным зайти ко мне и сказать, что он сожалеет, что я ухожу. Он сделал этот жест в очень трогательной форме.

С некоторыми, однако, режиссерами у меня отношения не сложились, о чем я сожалею.

– Но, простите за откровенность: может быть, при утверждении «крамольных» сценариев вас просто-напросто обводили вокруг пальца, прикрывали наиболее «опасные» места сценария, а по-настоящему масштабы риска открывались вам лишь тогда, когда тот или иной замысел уже был реализован на пленке? Не могло такого быть?

– Нет, запуская, скажем, «Асю Клячину» и редакторы, и я, разумеется, прекрасно понимали своеобразие сценария, знали и то, что большинство ролей будут исполнять непрофессиональные актеры. Кончаловский охотно показывал материал фильма, снимаемого в Горьковской области. Все шло благополучно. А потом – какой-то просмотр «наверху» с участием представителей братских партий. И все обрушилось...

Так же и с «Комиссаром». Ну разве неизвестно было, что Аскольдов экранизирует рассказ «В городе Бердичеве» писателя, у которого совсем недавно органами КГБ был конфискован роман? Конечно, известно. Аскольдов окончил режиссерские курсы, к постановке полнометражного фильма его рекомендовал С.Герасимов. Я тоже прекрасно знал Аскольдова – он работал редактором у нас, в Кинокомитете, и я даже дал ему рекомендацию в партию. Мы считали, что делается правильный, интернациональный фильм. А потом – катастрофа. Письмо-донос секретаря парткома комитета В.Гриппину. Партийное разбирательство.

– А «Степан Разин» Шукшина? Тут что Комитет тоже ни в чем не повинен?

– Да, к сожалению, В.Шукшин не смог поставить «Степана Разина». Думаю, что студия им. Горького тоже не проявляла должной активности, ссылаясь на свою не столь мощную производственную базу. Дело обрело реальную перспективу лишь тогда, когда Василий Макарович перешел на «Мосфильм».

Вообще у Шукшина было какое-то странное положение на студии Горького. Конечно, его энергично поддерживал Сергей Аполлинариевич Герасимов. А это значило очень много. Чиновники побаивались мастера. Он многих в трудную минуту брал под свое крыло и умел защитить. Так он поддерживал и Хуциса, и Аскольдова, и Параджанова. Да и масштаб Киры Муратовой мы бы сегодня не знали, если бы не Герасимов, который, может быть, один во всем кинематографе ее поддерживал. Но вот в истории с «Разиным» Герасимов не встал открыто на сторону Шукшина, как это он делал в иных случаях. А ведь он всегда поддерживал и поощрял Шукшина.

– А Панфилов почему не снял «Жанну Д'Арк»?

– Панфилов хотел снимать фильм совместно с французами. Партнеров искали – не нашли. Потом он уже был согласен снимать один, но здесь какая-то заминка вышла. Тут, наверно, и моя вина – не поддер-

жал активно, хотя мог поддержать. Ведь по сценарию замечаний практически не было...

Не осуществили давний замысел С.Бондарчука – поставить «Тараса Бульбу». Но и в «верхах», и в комитете считали, что такой фильм повредит отношениям с Польшей. Конечно, это нелепость. Художественное произведение такого масштаба не может никому повредить.

Вообще, на судьбу многих фильмов, сценариев, людей в эти годы очень сильно сказывалось, как, в какой степени их поддерживают коллеги, критики, защищают или наоборот. Все-таки если и критика, и авторитетные кинематографисты за кого-то вступались активно, то узлы рано или поздно развязывались. Сказалась же общественная поддержка «Андрея Рублева». Иначе бы судьба художника стала намного печальнее.

Но кинематографическая общественность поддерживала, увы, не всех. И тут административный произвол мог сказываться в полной мере, особенно в республиках. По сравнению с республиканскими властями руководство Кинокомитета занимало часто куда более либеральные позиции. Выше я рассказывал о «Первом учителе». На местах порядки и нравы были столь суровые, что в некоторых случаях людей приходилось вовсе забирать из республик, иначе бы их там съели. Так пришлось спасти талантливого директора «Молдова-фильм» Л.Мурсу, а из Киргизии, как я уже говорил, – председателя кинокомитета Ш.Усубалиева.

Руководство республик, за исключением, быть может, Украины, с мнением Москвы не могло не считаться. И если мы кого-то открыто брали под защиту, то на месте этих авторов и их фильмы обычно оставляли в покое. Могу напомнить, например, что грузинское руководство было недовольно Иоселиани с его «Листопадом». За «очернение действительности». Я имел очень неприятный разговор на этот счет с секретарем ЦК Грузии. Иоселиани картину выпарал, привез в Москву, ее здесь посмотрели, спокойно приняли и акт о приемке подписали. После этого грузинское руководство сразу как-то успокоилось.

Точно так же Али Хамраева в Ташкенте начали преследовать за его «Белые, белые аисты». Здесь в поддержке картины большую роль сыграл Союз кинематографистов. Картина была показана на Пленуме, все ее горячо поддержали, написали письмо и послали в республику. И картину отбили...

– Приходится невольно напомнить Вам и о том, что не все сценарии и замыслы, более достойные воплощения, были запущены в производство. И не по прямым указаниям ЦК. Многие интересные и перспективные вещи были зарублены еще на корню именно в стенах Комитета...

– Я знаю очень мало таких примеров. Правда, были в портфелях студий и комитета неплохие сценарии. Но чаще всего они не были поставлены потому, что не нашлось на них режиссеров. Ведь судьбу сценариев решал, да и сейчас решает режиссер.

Как-то после постановки фильма «Печки-лавочки» Василий Макарович Шукшин зашел ко мне, подарил последнюю свою книжку – сборник повестей и рассказов. Он обратил внимание на включенную в сборник

повесть «Там, вдали» и сказал, что он хотел бы ее видеть на экране. «Ну так ставьте». «Нет, — отвечал Василий Макарович, — я хотел, чтобы ее поставил кто-то другой, может быть, молодой режиссер». Но так случилось, никто из режиссеров не заинтересовался этой очень яркой повестью. К сожалению, так бывает нередко. Хорошие писательские замыслы очень часто не получают экранного воплощения. Не смогли осуществить экранизацию своих произведений С.Зальгин, В.Астафьев, хотя редакторы кинокомитета стремились им помочь — не находилось режиссеров*.

Сам Василий Макарович помог Николаю Губенко стать режиссером — написал для него сценарий по повести С.Антонова «Пришел солдат с фронта». Собственно, «под залог» Шукшина фильм и был запущен Экспериментальной студией Г.Чухрая.

— Кроме учителей и воспитателей из самых верхних эшелонов власти наши кинематограф контролировали и поучали и представители других министерств и ведомств...

— В принципе-то не обязательно было слушаться всех подряд. Ни у кого официально не было права вмешиваться в наши дела. Но, разумеется, надо было считаться с мнением Главпура Советской Армии и Флота, МВД, КГБ. Следует сказать, что давление Главпура по военным фильмам было сильным. Контроль над военными фильмами начинался уже на стадии сценария. Внимательно смотрели, например, за тем, чтобы поменьше было Жукова, а еще лучше, чтобы совсем не было. Чтобы не появлялись среди героев фильмов и другие полководцы или какие-то события, детали, которые не вписываются в «брежневскую» концепцию войны. Но в то же время армия помогала кинематографу. Истинным полководцам «отредактированная» под Леонида Ильича война была не нужна. Наоборот, они нам помогали, охотно консультировали фильмы о войне, дружили с режиссерами. В создании фильма В.Ордынского и К. Симонова «Если дорог тебе твой дом» участвовали Г.К. Жуков, И.С.Конев, К.К.Рокоссовский. По сценарию такого фильма, как «Освобождение», пришло очень резкое, категорическое письмо начальника Главпура А.Епишева и заместителя начальника Генштаба С.Штеменко о том, что в фильме преувеличена роль Жукова. А к тому же и маршал Гречко вдруг потребовал показать ему картину, приехал вместе с Епишевым на «Мосфильм». Посмотрели. Вышли мрачные...

Досадная потеря — консультанты вырезали очень важный антикультовый эпизод из фильма «Солдатами не рождаются» А.Столпера. Симонов после этого попросил убрать свое имя из титров картины. Уже тогда, когда я не работал в Кинокомитете, и узнал, что фильм С.Бондарчука «Они сражались за Родину» не понравился А.Гречко — почему, дескать, Сталинград, а не Новороссийск?

— А КГБ?

* Пять лет потратил Булат Мансуров, чтобы получить разрешение снять «Пастуха и пастушку», а затем и «Царь-рыбу» В.Астафьева. И не получил его. Напрасно обивал пороги комитета и А.Войтецкий, добиваясь разрешения на экранизацию рассказов того же писателя.

– Иногда высказывались пожелания. Ну, например, в связи с тем, что на Западе поднялась большая волна антисоветских фильмов. Просили запланировать как бы ответный цикл про советских контрразведчиков. Здесь были и хорошие фильмы, например, «Мертвый сезон». В 70-е годы – я уже тогда не работал – первый заместитель председателя КГБ С.Цвигун решил попробовать свои силы и в кинематографе и в соавторстве с В. Труниным написал сценарий целого сериала – «Фронт без флангов», «Фронт за линией фронта», «Фронт в тылу врага».

В КГБ многим сценаристам и режиссерам давали информацию, предоставляли дела, награждали специальными премиями, консультировали. И многие сценаристы, режиссеры этим широко пользовались.

– А были кинематографисты у КГБ под особым наблюдением?

– Думаю, что в тот период, когда я работал в комитете, нет. Кинематографисты все же не были столь «опасной» средой, как писатели, среди которых оказалось столько «диссидентов».

– А как насчет наших связей с МВД?

– С милицией некоторые наши авторы и режиссеры крепко дружили. Их охотно принимали, консультировали и помогали всячески. Тут же были ведомственные призы и награды за лучшую пропаганду работы милиции. Давали интересные дела, а к тому же еще и всякие льготы – особые права и номера на машинах, звания «почетный милиционер» и т.д.

– В нашей беседе Вы придерживаетесь той же позиции по отношению к Комитету по кинематографии, в котором работали. Пока что ничего критического в адрес его работников Вы не сказали. Между тем в этой книге публикуется множество документов, не украшающих Кинокомитет. Есть такие документы, и подписанные лично Вами. Я не склонен думать, что Вы их подписывали с легкой душой. Есть ли вещи, о которых Вы сейчас особенно сожалеете?

– Все мы работали в определенное время и в определенной атмосфере. Я уже говорил выше о том, что идеи XX съезда оплодотворили кинематограф в 60-е годы. Было сделано очень много и в организационном и творческом плане для развития многонационального кинематографа. Но, конечно, задержка «Рублева», невыпуск «Аси Клячиной» или «Комиссара» – факты прискорбные. Я пытался объяснить причины таких явлений.

Но, конечно, и я, и мои коллеги – редакторы, большинство из которых были высококвалифицированные работники, могли бы проявлять больше упрямства, смелости, отстаивая авторский замысел. Нередко поправками редакторы хотели показать, что замечания начальства, дескать, учтены, все в порядке. В ряде случаев редакторам удавалось доводить до более значительного художественного уровня сценарии, представляемые студиями. Сказывалось и усвоенное советским кино еще с довоенных лет продюсерское правило: «Кто платит деньги, тот заказывает музыку».

Но в целом наш кинематограф был частицей командно-административной системы, существовавшей в обществе с первых лет советской власти. XX съезд лишь либерализовал систему, дал творческий импульс для художников, но не демонтировал систему. Это и предопределило многое...

АЛЕКСАНДР КАРАГАНОВ: «ЧИНЫ И ЛЮДИ»

— Свой след в истории кинематографа застойной эпохи оставили многие влиятельные организации — от славного ленинского комсомола до КГБ. Но все же основной творческий вклад принадлежит, безусловно, Госкино СССР, ЦК КПСС и Союзу кинематографистов СССР. Как складывались отношения между этими тремя организациями? На что они больше походили — на «любовный треугольник» или Бермудский треугольник?

— Прежде всего надо вспомнить, кто был кто. Наверху — М.Суслов, А.Демичев, М.Зимянин и др. Но об их указаниях мы узнавали редко. Они передавались Председателю Госкино, и тот «претворял» их от своего имени, будь это запрещения или поправки. В делах повседневных, «видимых» и «слышимых», принимали руководящее участие отдел культуры ЦК КПСС, Госкино и Союз кинематографистов. Как вы понимаете, властные функции — в смысле разрешений или запретов, приема и запуска в производство сценариев и поправок к фильмам — принадлежали Госкино.

В сложных случаях сценарии и фильмы обсуждались во всех трех организациях. Мы радовались, когда наши позиции и оценки совпадали, и хорошие, талантливые фильмы (а их было, как вы помните, немало) поддерживались всеми. Впрочем, такое согласие тоже не всегда вело к автоматическому выпуску фильма. Скажем, все мы высоко оценили фильм «Первый учитель» Кончаловского. А руководство республики во главе с тогдашним Первым секретарем ЦК Усубалиевым восстало против выпуска фильма на республиканский и всесоюзный экран. Целый год шла борьба. Даже на Айтматова ополчились противники фильма. Дело дошло до того, что в Москву, во все инстанции было послано письмо, подписанное крупнейшими учеными, писателями, деятелями искусств республики, в котором говорилось, что в фильме возводится клевета на киргизский народ, что киргизский народ очерняется как нация. Это была борьба нелегкая, и все же «Первого учителя» мы отбили.

Были сложные моменты и в отношениях с Молдавией, вернее, с ее руководителем. Мне довелось быть представителем Союза на съезде кинематографистов Молдавии. В отличие от большинства съездов, на которых обычно присутствовали секретари республиканских ЦК по идеологии, этот форум почтил своим присутствием сам Первый — И.И. Бодюл. Я имел удовольствие два дня сидеть рядом с ним. До того я его совсем не знал, только в газетных отчетах о всякого рода заседаниях встречал его фамилию. И вот двухдневные общения. Бог мой!

Он, например, говорил: «Вы знаете, товарищ Караганов, что ваши Пырьев и Чухрай хуже Солженицына. Солженицын — открытый враг, а это враги с партийным билетом!» И стал объяснять, почему. Оказывается, потому, что Пырьев и Чухрай вступились за фильм Калика «Человек идет за солнцем», который Бодюл считал формалистическим, антисоветским. А всех его защитников аттестовал как людей антипартийных. Я пробовал

вести разговор в рамки здравого смысла, но у меня это не получалось. Конфликт возник и в разговорах о «Последнем месяце осени». Бодюл говорил: «Слушайте, мы же понимаем, куда бьет Дербенев: по советской власти. Вы видите, там старик идет, везет саночки, а навстречу ему – грузовики с хлебом. Это же из Молдавии вывозят на север зерно! А между тем нам Россия поставляет 300 тысяч тонн зерна». Я говорю: «Иван Иванович, ну откуда вы взяли, что именно на север, там просто слева направо грузовики едут в кадре, – где север, где юг?» «Я вижу все это, а вы вот не видите!» Я пытался успокоить его, как будто даже замирение произошло на некоторое время. И вдруг он выхватывает микрофон у председательствующего, и уже не в частном разговоре, а прямо в зале, на весь съезд объясняет, «куда бьет Дербенев». В следующем перерыве зывает меня в дальний угол, где никого не было, и говорит: «Дербенев собирается уезжать из Молдавии. У меня ничего не получается. Поговорите с ним, Александр Васильевич, попробуйте его уговорить, чтобы он остался у нас. Я бы хотел, чтобы он остался, пятикомнатную квартиру дам». Но как же это Дербенев мог остаться после такой реплики на съезде?

В своем выступлении на съезде я назвал «Последний месяц осени», «Горькие зерна» и еще несколько хороших фильмов в активе молдавской кинематографии. Примерно в таком же духе выступил секретарь ЦК по идеологии Карнаван.

Это я рассказываю, чтобы удивить вас тем, что дальше произошло. В конце съезда, в момент подсчета голосов, в буфете мы снова встречаемся все вместе. Бодюл поднимает рюмку и говорит, что съезд прошел хорошо, а выступления Караганова и Карнавана подняли его еще на одну ступень. Таким образом как бы одобрил то, что мы говорили. И представляете меру моего изумления, когда через полтора месяца мы получаем Постановление бюро ЦК компартии Молдавии, где фильмы, которые на съезде были названы в активе молдавской кинематографии, объявляют идейно порочными!

– Постановление?

– Официальное Постановление бюро ЦК компартии Молдавии. Это еще один случай, где мы были едины. И поэтому на Пленуме нашего Союза «Горькие зерна» были поддержаны в докладе Чингиза Айтматова. Но конфликт не потухал. Огонь был перенесен на тогдашнего директора студии Мурсу. Поскольку у нас с Госкино была общая оценка фильмов, нам удалось помочь Мурсе. Хоть с выговором, но он оттуда смог уехать, и сейчас работает директором Киноцентра.

Так же точно Госкино вместе с нами помогло в Киргизии Усубалиеву. Для того, чтобы его наказать, вопреки мнению Москвы, «главный» Усубалиев ликвидировал Госкино республики. Это был беспрецедентный случай. Некоторое время в СССР было четырнадцать Госкомитетов республиканских. Мы с Кулиджановым и Ермашом разговаривали о судьбе Усубалиева. Было принято решение: несмотря на выговор, который он привез из Фрунзе, направить Усубалиева представителем Совэкспортфильма в Египет.

Все это, если можно так сказать, счастливые случаи.

– В какой мере они были характерными?

– Совпадения мнений случались, и тогда можно было что-то сделать, какой-то фильм выручить. Разумеется, если ни Суслов, ни Зимянин (а до него Демичев) не высказывали резко отрицательных оценок фильма. При таких оценках Ермапу, а до этого Романову, да и нам, Союзу, было трудно защитить фильм. В частности, в более чем трудной ситуации оказался тогда «Андрей Рублев». Сначала П. Демичев, а потом и некоторые другие высокие руководители этот фильм раскритиковали в пух и прах. И началась длительная, упорная, вязкая, кабинетная борьба. Ссылались на мнение авторитетных мастеров культуры. Вот, казалось, договорились, выпустят фильм. Но приезжает Ульбрихт или еще кто-нибудь из руководителей соцстран, на Ленинских горах ему показывают фильм, а тот уже знает, что московское руководство к этому фильму относится плохо. Естественно, фильм смотрится уже через призму априорных отрицательных оценок: ага, запретили, значит тут что-то и на самом деле не то! И смотрит предвзято, цепляясь за все, к чему можно придраться. И криминал находится: «Антирусский фильм», – говорит Ульбрихт. И пошло все назад! Опять начинаем.

В этой связи я хотел бы сказать об одной «тонкости» наших взаимоотношений с Госкино. Кто бы ни сидел в должности председателя Госкино, ему трудно признать, что он допустил брак, приняв фильм, который будет раскритикован вышестоящим начальством. По этой простой причине, если председатель Госкино и выступает в качестве придирчивого начальника, то делает это, как правило, лишь на предварительных этапах приемки. А когда уже фильм принят, тогда его осуждение становится ударом не только по фильму. И поэтому давление общественности в нашем лице в случае с «Рублевым», хотя председатель и ворчал, где-то было ему приятно. То есть это была защита его самого от якобы совершенной ошибки. Это надо иметь в виду.

Кстати, Романов был более открытый человек. Ермап более сдержанный, более «аппаратный», он никаких секретов, никаких своих разговоров с руководящими лицами никогда не разглашал. Алексей Владимирович вел себя более простодушно в этом смысле. Как-то он сказал мне: «Я иду каждый понедельник на работу с тяжелым настроением». – «Почему? Что такое?» – «Да я ж в понедельник собираю «урожай» телефонных звонков после воскресных дачных просмотров. Бывает и так: один говорит одно, другой другое – прямо противоположное. По одному и тому же фильму. Как мне быть? Вы бы вместе с Кулиджановым, с Герасимовым, ну все, кто вхож туда, попытались объяснить нашим руководителям, какие особенности имеет кинематограф, как снимаются фильмы, как их надо трактовать, потому что я не могу сам». Вот и такой момент надо иметь в виду, очень важный.

Естественно, что в повседневной работе многое зависело и от комитетского звена, не только от ЦК. К примеру, Козинцев долгое время не мог получить разрешения на запуск «Гамлета»: около пяти лет его мурьжили в министерских кабинетах.

Бывали и такие случаи, когда председателю Госкино, чтобы спастись от очередной нахлобучки, нужно было пойти на какой-то маневр. Так случилось с фильмом «Зеркало». После истории с «Андреем Рублевым» фильмы Тарковского смотрели в руководящих аппаратах через тройную линзу придинок и перестраховки. В «Зеркале» сразу же нашли много пороков и опшибок. Казалось, фильм обречен. Но еще какой-то просвет сомнений, колебаний оставался. И Ермаш, человек не только умный, но и хитрый, понял это. У меня состоялся с ним такой разговор: «Давайте проведем совместное обсуждение «Зеркала». Но не одного, а, скажем, вместе с «Самым жарким месяцем», «Осенью» и «Романсом о влюбленных». Помимо секретарей Союза пригласите еще несколько крупных мастеров. Пусть они покритикуют «Зеркало». Это очень важно, чтобы покритиковали, иначе поддержка не будет иметь такой цены».

Обсуждение состоялось. В своих выступлениях мы к некоторым сценам придирались. Может, даже несправедливо. А может, и справедливо: ведь это не тот случай, когда все сцены и эпизоды фильма поставлены, сыграны на одинаковом уровне. Там были куски, целые части замечательные, даже гениальные. Но были сцены и послабее. Ю.Я.Райзман, другие товарищи (включая автора этих строк) отметили некоторые слабости, спорные режиссерские и актерские решения, достаточно высоко оценив работу режиссера. Фильм был спасен. Он не попал на «полку». Только процедура его выпуска несколько задержалась.

– И вы связываете выпуск «Зеркала» именно с этим обсуждением?

– Да, конечно. Ведь у Ермаша появился сильный козырь в разговоре «наверху» – мнение творческой общественности, крупнейших мастеров советского кино, людей разных направлений и поколений. Материалы обсуждения были достаточно умело использованы Ермашом для защиты фильма от наиболее рьяных руководящих запретителей.

Другой аналогичный пример – параджановский фильм «Саят Нова». Его тоже удалось спасти еще до того, как состоялся трудно исправляемый (вспомним пять лет «полки «Рублева») запрет.

Таких «хэппи эндов» было не так уж много, во всяком случае, много меньше, чем хотелось бы. За 23 года, что я работал в руководстве Союза, были положены на полку сто с лишним фильмов. Какие-то запрещались без всякого нашего участия, нас даже в известность не ставили. Из-за «аппаратной скрытности» Ф.Т.Ермаша я даже не знаю, сколько фильмов и какие были положены на полку в итоге «самодеятельности» самого Госкинокомитета.

По некоторым фильмам мы спорили с руководителями комитета. В большинстве случаев – безрезультатно. По другим не спорили – о запретах узнавали как о совершившемся факте. По степени «закрытости» запретительных решений догадывались о «происхождении» запретов: самодеятельность или послушание?

Не скрою, бывало и так, что мы сами как бы «помогали» запретам. На Секретариате Союза обсуждался, скажем, «Скверный анекдот» Ало-

ва и Наумова. Многим из нас (мне в том числе) фильм показался недостаточно «выдержанным» в эстетическом смысле, недостаточно цельным. Он смотрелся (во всяком случае тогда) как некая смесь Достоевского и Щедрина. Мнение было почти единодушно критическим. Секретари не говорили, что фильм плохой, не талантливый. Говорили об эстетической эклектике, как и о натуралистических переборах, искусственном форсировании в изображении уродств. Мы тогда и думать не думали, что своей эстетической критикой, в которую не вкладывали никакого политического, запретительного смысла, помогаем идеологическому осуждению и запрету этого фильма, который на долгие годы будет положен на «полку».

– Как строились отношения с ЦК? В каких формах осуществлялось партийное руководство кинематографом?

– Начну с давней истории, с Первого съезда, когда Союз был официально утвержден. Это была модель отношений «на высшем уровне». Георгий Иванович Куницын подходит в конце перерыва, после доклада к Кулиджанову и говорит: вам троим, Кулиджанову, Герасимову и тебе нужно идти вот туда. И мы идем пить чай: там было все Политбюро. Во время разговора мы, не сговариваясь, поставили три вопроса. Моя тема была – «Обыкновенный фашизм», который был уже фактически запрещен. В нем нашли аллюзии, сходство нашей эстетики с гитлеровской. Герасимов активно присоединился к разговору, и в общем мы тут же договорились. Не любивший спорить ни по каким вопросам, да еще с творческой интеллигенцией, Брежнев кивнул головой, все остальные: «да-да-да, конечно», и фильм был выпущен.

Второй вопрос – создание киноцентра. Этот вопрос поставил С.А.Герасимов, а мы с Кулиджановым только поддакивали: да-да... Вопрос был решен. К сожалению, строительство затянулось, и только в 1988 году кинематографисты получили дворец, вопрос о строительстве которого был решен за чаепитием в 1965 году.

Третий вопрос – пленка. Это был вопрос Кулиджанова. Он говорил об отвратительном качестве пленки, африканском уровне, отставании от «кодака». И тоже было сказано «да, да, да». Но тут обещания оказались пустыми – до сих пор пленка у нас отвратительная.

Вот это один уровень разговора. Другой уровень – довольно регулярные визиты Кулиджанова к соответствующему секретарю ЦК. Там тоже решались вопросы из самых существенных – о развитии кинематографа, о работе Союза. И, конечно же, о судьбе фильмов. Не меньше трех-четырёх визитов в год.

Третий уровень. Это ваш покорный слуга, штатный секретарь Союза. Если не каждый день, то через день или через два я должен был идти в ЦК, сначала к Поликарпову, потом к Шауро, зав. отделом, а чаще в сектор кино – к Ермашу и Камшалову. Каждый раз обсуждались какие-то существенные вопросы. Иногда меня вызывали, чтобы дать поручение над документом каким-то поработать, справку какую-то составить. Это обычно случалось, когда секретарь ЦК по идеологии куда-то едет или

заведующий отделом культуры где-то выступает с докладом: мы должны были дать свои соображения по кинопроцессу, состоянию дел в кинематографии. Или составить справку о кинофильме, который вызывает там спор, или просто дать свои предложения по тем или иным вопросам – творческим, производственным, финансовым и т.д., и т.д.

В тех случаях, когда мы участвовали в разработке документов ЦК по вопросам кинематографии, мы старались выдвинуть такие формулы, которые помогали бы искусству, а не закрепляли власть догмы. Чаще всего мои поездки в отдел были связаны с текущими вопросами. Далеко не всегда разговоры были приятными. Нередко шла ругань, за какие-то промашки «стружку снимали». Случались и ссоры. Впрочем, в большинстве случаев отношения были нормальными, товарищескими.

– По каким проблемам чаще всего были трения?

– По разным. К примеру, заходил разговор о том же Тарковском. «Чего ты все время суеишься, чего ты лезешь? Это не наш с тобой вопрос...» Что делать? Признаться, я действовал по принципу, который в свое время хорошо определил покойный Дмитрий Алексеевич Поликарпов. Он был от природы умным и в общем порядочным человеком, хотя и не особенно образованным, с ним было приятно общаться. Прямой, щедро наделенный здравым смыслом человек. Так вот, он как-то ворчливо сказал про меня Лейпману из Латвии (в моем присутствии): «Нет, ты, товарищ Лейпман, запиши все, о чем мы договорились, чтобы не получилось, как часто бывает у Караганова: а Васька слушает, да ест».

– Александр Васильевич, какая примерно схема отношений была внутри руководства кинематографией?

– Начать с того, что когда Госкино образовалось, это был Партийно-государственный комитет кинематографии во главе с Романовым.

После того, как возник Госкинокомитет, в его коллегию были включены Кулиджанов, Герасимов, Чухрай, Бондарчук, Ростоцкий и Симонов Константин Михайлович. Они принимали участие в заседаниях коллегии и, соответственно, влияли на политику комитета, в особенности во всем том, что касалось приема фильмов, присуждения им категорий. Иногда возникали довольно острые споры. Причем, в силу своего положения разные люди занимали разные позиции. Председатель Госкино старался быть более строгим, а, скажем, его заместитель Сизов упрямо защищал все фильмы «Мосфильма»: ему как директору студии нужно было получить как можно больше первых категорий или, по крайней мере, вторых.

Что касается повседневных – за пределами заседания – отношений, они строились на основах сотрудничества, взаимодополнения. Случались и «вертушечные» звонки Ермаша с упреками; он был более резким человеком, чем Романов. Были и ссоры, доходившие до крика. Но мы могли вести себя более или менее независимо, не отвечать на каждую филиппику: «Да, слушаюсь... есть... согласен...» Потому что Союз по отношению к Госкино был все же самостоятельной организацией. То есть он не мог не считаться с Госкино, однако в подчиненных не ходил. Была разница:

когда тебя в Отдел культуры вызывают, ты как коммунист, как работник, ими утвержденный, должен выполнять их указания; конечно, без споров и там не обходилось, но возможность «сопротивления» была весьма ограничена.

– А Госкино и ЦК. Как строились их отношения?

– Это мне в точности неизвестно. Но могу по косвенным данным догадаться, что такой властолюбивый человек, как Ермаш, на уровне инструкторов, заведующих секторами и даже заместителя заведующего отделом не вел себя как подчиненный. Руководство для него начиналось только с заведующего отделом и секретаря ЦК по идеологии. Тут он вел себя соответственно. Случалось, что после разговора в ЦК он приглашает режиссера и в нашем присутствии говорит: «Вот в этой сцене нужно подумать о переделках». По интонации, по содержанию «рекомендации» мы начинаем понимать, что это не он сам говорит, а его голосом говорят. Но в таких случаях он никогда не называл ни Суслова, ни Гришину, ни Зимянина. В таких случаях о непослушании не могло быть и речи. Дисциплина подчинения была довольно твердая, вольности могли довольно дорого обойтись.

Впрочем, люди вели себя по-разному. Ведь даже при строгой аппаратной дисциплине можно было не торопиться с выполнением неразумных указаний: авось, забудется... Повторяю: разные люди в разное время по-разному себя вели. Я говорю «в разное время», потому что даже очень хорошо известные вам люди менялись со временем. К примеру – Георгий Иванович Куницын. Мое знакомство с ним произошло в ту пору, когда он был инструктором издательского сектора отдела пропаганды. А я был тогда директором издательства «Искусство». Георгий Иванович был довольно жестким «куратором», ругался, требовал правок, запретов. Потом сам стал жертвой конъюнктурщиков, сильно переменился, очень сильно. Стал активнейшим публицистом прогрессивного направления.

– А что за люди были в этом отделе, связанные с кино? Это была однородная какая-то масса или нет?

– Нет, конечно же, нет. Это одна из коренных ошибок публицистики теперешней: аппаратчики – сие слово используется как бездумная и поэтому безответственная метафора. Аппаратчики бывают разные. К примеру, Игорь Сергеевич Черноуцан, работая в отделе культуры ЦК в самое жесткое время, очень много делал, чтобы помочь писателям, людям искусства. Это не слова приятеля, это говорили Корней Иванович Чуковский, Вениамин Александрович Каверин, другие писатели, говорили с большой любовью и нежностью, Черноуцан им помогал, как и многим другим. Спасал книги, помогал какие-то издательские и цензурные запреты преодолеть. Он тоже не был застрахован от ошибок. Скажем, своей оценкой обрек на «полочную» судьбу фильм К.Кийска «Безумие». Но это был, применяя жаргон наших кулуарных разговоров, прогрессивный работник аппарата. Я никак не могу поставить его рядом с каким-нибудь дуrolомом, каких тоже там было предостаточно. Но было

и немало таких, с которыми можно было поговорить, которых можно было о чем-то убедить, с которыми можно было какие-то вопросы решить вполне разумно. Ведь не могло же случиться такое, что крутом одни только дуrolомы, запретители, заведующие царством «полок», а кинематография развивалась, выходили интересные фильмы, плодотворно работали Тарковский, Панфилов, Иоселиани, Кончаловский, Михалков Никита, они делали отличные фильмы, я уже не говорю о мастерах старшего поколения.

– Но этот костер стал постепенно гаснуть...

– Да, как гасла наша экономика, как гасли наши политические структуры – по мере одряхления руководства, по мере «известкования мозгов». Однако еще в 1975 году могла появиться «Премия». Фильм этот некоторые обкомы запрещали у себя в областях. Однако он все же вышел, да еще и награду получил. В 60-е и 70-е годы кинематография жила, имела огромные зрительские аудитории. И напрасно сейчас все сделанное в те времена перечеркивают, говорят, что надо весь тогдашний кинемаграф спустить в унитаз.

– Кураторы из ЦК, Романов, Ермаш, Кампалов и т.д. Что за люди были в этой цепочке руководителей кинематографии?

– Начнем с Д.А.Поликарпова. Я уже говорил, что ему не хватало образованности, культуры. Но он был природно человеком одаренным, болеющим за дело, в работе решительным. Резал правду-матку, что называется. Как-то один из наших писателей-подхалимов сказал ему: «Слушай, Дмитрий Алексеевич, за что я тебя люблю – за то, что ты человек честный, принципиальный, прямой». Поликарпов: «Прямой, как дуга». То, что он мог про себя такое сказать, тоже характеризует его. Многие из нас очень любили Дмитрия Алексеевича.

Далее Василий Филимонович Шауро. Более цивилизованный. Более сведущий в вопросах культуры: до ЦК он много лет работал в Белоруссии, в идеологической сфере. Но очень осторожный. Трудно было добиваться у него каких-то решений. Даже на прием к нему попасть было нелегко. Если скажешь ему: «Василий Филимонович, нужно решить один сложный вопрос, посоветоваться», – как правило, ты обречен на то, что он тебя не примет. «Да, да, да, конечно, я позвоню», – и не позвонит. Ну, эту тактику мы довольно быстро разгадали. Звоню: «Василий Филимонович, хочу вам доложить о двух важных делах, проинформировать вас». «Да, да, конечно». И на завтра же прием назначает. А потом я докладываю ему и такие вопросы, которые нельзя было решить без него.

Алексей Владимирович Романов – опытный журналист, газетчик, довольно образованный, поскольку закончил Брюсовский институт. Но на сложнейшей работе в Госкино ему трудно было. Часто проявлял полную беспомощность.

Когда Романова освободили, встал вопрос: кого вместо него? Л.Кулиджанов, насколько мне известно, принимал непосредственное участие в обсуждении возможных кандидатур. Все мы побаивались, как бы не назначили неизвестного нам секретаря обкома, которому нужно

будет год или два входить в курс, а потом окажется, что он и не может по-настоящему войти...

– Возьмут, скажем, из легкой промышленности.

– Да, был такой риск. Поэтому решили, лучше топор под лавкой...

– А вот знающие люди рассказывают, что Филипп Тимофеевич, еще работая в ЦК, сам очень хотел стать министром. И есть версия – что не только хотел, но и кое-что предпринимал, заготавливал большой компромат на Госкино, на коллегия Госкино.

– Этим он действительно занимался. Но, думаю, безотносительно к своим карьерным соображениям. Все время он вел эту линию, руководя сектором кино. Несмотря на то, что у нас с ним были далеко не идеальные отношения, он все-таки с Союзом больше дружил, чем с Госкино романовским. Мы как бы привлекались им в союзники в критике Госкино. Но я это не связываю с тем, что он метил в кресло председателя. Очевидно, идея возникла позже, когда он стал заместителем заведующего отделом. Потому что из зав. сектором прыгнуть прямо туда трудновато.

Хотя Александр Иванович Камшалов и сделал этот прыжок, но это случилось уже в новых условиях. А Ермаш, очевидно, начал думать о «кресле», когда почувствовал, что Романов «закачался». Это не то, что он сам его раскачал. Думаю, что новые планы возникли, когда он почувствовал, понял, что при наличии такого покровителя, как Андрей Павлович Кириленко, с которым они вместе работали в Свердловском обкоме, новые планы и намерения могли осуществиться. Тем более, что Госкино наделало массу ошибок, раскритикованных в Постановлении ЦК 1972 года, которое готовилось под руководством Ермаша. Мне кажется, что Ф.Т.Ермаш в какой-то мере должен быть благодарен Кулиджанову за то, что тот поддерживал его в решающих разговорах «наверху».

– А как складывались отношения с Александром Ивановичем Камшаловым?

– Александр Иванович, когда был зав. сектором в отделе культуры ЦК КПСС, был нашим, так сказать, основным ругателем. А когда вызывали меня (чаще всего именно он вызывал), почти всегда за что-то ругал. Это сейчас вспоминать смешно, но факт есть факт: он, скажем, дважды ругал меня за Рязанова. За то, что я куда-то не включал, в какую-то делегацию. В тот период Эльдар Рязанов был режиссером, активно поддерживаемым в ЦК. И то, что Эльдар Александрович, любимый мною за многие его талантливые работы, выступает сейчас как жертва притеснений со стороны тогдашних властей, это, знаете ли, из области комедии. Во всяком случае для меня, человека, который дважды получал выволочки за то, что я его недостаточно обласкал...

Чаще недовольства и связанная с ним проработка в отделе возникали в случаях критических выступлений кинематографистов по адресу Госкино. Идет, скажем, семинар в Болшеве. Кто-то из его участников остро говорит о недостатках Госкино. Надо отдать должное Ф.Т.Ермашу – информация у него была поставлена блестяще: не более как через час-полтора он уже узнает о «крамольном» выступлении, сам не звонит нам,

но к вечеру того же дня или утром следующего меня непременно вызывают «на ковер» в отдел культуры. Тема разговора неизменная: подрыв государственного руководства...

– Ну, а набором каких качеств обладал Александр Иванович?

– Александр Иванович был более жестким, чем Ермаш. Сейчас он перестроился. А тогда он был молодой. Считалось, что мы дружили, он мне посылал свои книжки с дружескими надписями, а я ему свои, встречались на банкетах – все честь по чести! Но при этом он мог сказать: «Ну, что ты там делаешь? Мы вас скоро разгоним». Раз пять был такой разговор. Вроде бы в шутку...

В основном нас он ругал за либерализм. За то, что мы не занимали достаточно твердую партийную позицию. Проявляли идеологическую нетребовательность, недостаточно остро оценивали ошибки кинематографистов. Слишком наседали на Госкино. За то, что киноведение допускало ошибки. А уж если я сам допускал то, что считалось ошибкой, совсем худо мне было. Приходил в ЦК и сразу видел, за что будут прорабатывать: на столе лежала статья в какой-нибудь газете, а в ней подчеркнутые красным и синим карандашом фразы, абзацы. В этом смысле Александр Иванович был очень «старательным». Не хочу сказать, что эта склонность к проработочной ругани была в нем генетически заложена, просто он был сыном своего времени, аппаратной структуры. Когда он работал в комсомоле и, будучи секретарем ЦК комсомола по идеологии, понимал, как много в его работе зависит от творческой интеллигенции, он был нежнейшим другом. Сам приходил к нам на секретариат, сам вручая какие-то медали, ну, в общем, мы жили, как близнецы-братья. Но когда он перебрался в ЦК КПСС, да еще стал начальником, отношения стали несколько иные. Он подчеркивал свое начальническое положение и жестко вел соответствующую линию, возражения в большинстве случаев отбрасывал.

– А вот ближайшие помощники наших киномаршалов, фигуры такие легендарные, как Павленок, Богомолов, Даль Орлов, о них вы какого мнения?

– Вы знаете, они отражатели.

– Им словно отдавали какие-то собачьи функции...

– Примерно. Причем сам Борис Владимирович Павленок жаловался: «Мне надосело быть собакой, чтобы мой председатель мог выглядеть добрым». Павленок должен был кричать, прорабатывать, критиковать, требовать поправок, чтобы потом Ермаш мог сказать: «Да нет, это Борис Владимирович перегнул. Нет, не надо...». Вот так.

Там были разные люди. Павленок – толковый человек и опытный работник. Он ведь до этого довольно успешно руководил Госкино в Белоруссии.

Ну, кто там еще был? Ирина Кокорева и покойная Людмила Погожева – они были давние кинематографические дамы. И еще Кира Парамонова. Три дамы. Постепенно они выдвигались. Погожева – до главного редактора журнала «Искусство кино», Кокорева – до главного редактора

Госкино. Они были интеллигентными людьми и пытались сделать что-то разумное. Отнюдь не злобствовали. Но они не умели противодействовать, противостоять. Выполняли указания. Ну, а такие люди, как Даль Орлов или Александр Дымшиц и уж тем более Евгений Сурков, самый умный, самый талантливый из них, делали свое «комитетское» дело с таким старанием, изобретательностью, что воспоминания о них весьма и весьма... Особенно о Суркове.

– От него следов – подписанных им документов – почти не осталось...

– Это у него мог «компьютер» сработать. Он понимал, что все, что на бумаге, останется, попадет на глаза каким-то дотошным историком. И, очевидно, охотно представлял честь подписывать бумаги своим замам. Или, наоборот, начальникам. А сам мог и уклониться.

– А Дымшиц?

– Ну, А.Д.Дымшиц был такой проработчик, умный, очень образованный, германист, много сделавший для связей наших с ГДР. Но, к сожалению, его положительный потенциал в кино не развернулся. Как начальство, так и он. Тут не нужно обольщаться. Евгений Сурков, с которым мы были долгие годы знакомы, душой был абсолютно за «Рублева», абсолютно! Мы не раз говорили с ним об этом. Он так же, как я, считал, что фильм замечательный, а третья новелла гениальна. Так он считал, но не боролся, как боролись Козинцев, Герасимов, Черноуцан.

– Сам бог велел спросить про вашего прямого шефа Кулиджанова. Как он вообще появился в качестве руководителя Союза кинематографистов? Чем Пырьев – первый руководитель нашего союза – не угодил?

– Иван Александрович Пырьев – человек очень талантливый, яркий. И сумасшедший. Он был горячий до сумасшествия, не умел сдерживать себя, что, разумеется, не шло ему на пользу. Он мог даже мат пустить в ход на съемках. Ну, я-то его знал и понимал объективно его цену. А какая-нибудь актриса, которую он матом крестил, могла не знать и не хотела считаться с его личными недостатками. Не найдя на него управы в Госкино, она писала в Центральный Комитет, на самый верх. Туда сыпались все новые жалобы от кинематографистов, особенно от женщин. И в конце концов, насколько я понял по разговорам с Ильичевым, их терпение лопнуло. Мне было строго рекомендовано организовать письмо крупнейших деятелей нашего кино, заместителей председателей Союза и членов Президиума Оргкомитета с предложением омолодить состав руководства. Рекомендовано через Г.И.Куницына. Такое письмо было организовано, и я послал его Ивану Александровичу в Горький, чтобы он тоже подписал. Он подписал. Догадываясь, может быть, больше, чем я, чем это пахнет. В тот момент я еще до конца не понимал сей «ход». Мне было дано прямое поручение, его объяснили так: надо в руководство больше молодежи.

А потом, когда письмо это пошло, меня спросили (может, и других спрашивали): «Если встанет вопрос об освобождении Пырьева, то – кого вместо?» Я не хочу приписать себе какое-то «авторство». Вопрос обсуждался коллективно, судили-рядили, прошло несколько встреч. Если

выбрать Сергея Аполлинариевича Герасимова, получится не по логике письма о выдвижении молодых. И еще получится, что одна сторона побеждает другую, поскольку Пырьев и Герасимов враждовали. Поэтому нужно было выбрать более молодого, более нейтральную фигуру, чтобы преемник был молод и не участвовал в этой битве гигантов.

Вот тогда-то кто-то из нас предложил, и я это поддержал, имея в виду, что он был мне симпатичен, в общении интеллигентен, в фильмах талантлив – Л.А. Кулиджанов. Я полагал, что постольку поскольку он – начальник Главка по производству художественных фильмов Госкино, то он уже имеет и достаточный опыт руководящей, организационной работы. Поэтому я был активно «за». И его утвердили. Мне было поручено открыть пленум, поскольку из старых руководителей остался я один.

– Других вариантов не было?

– Нет. Мне звонит Ильичев, просит пригласить его на Пленум – он сам объявил решение о смене руководства. Утвердили Кулиджанова. Он мне, как и многим кинематографистам, импонировал своими фильмами, своей мягкостью, интеллигентностью. Но оказалось, что ему не хватает организаторской энергии, напористости в практической работе. В кинематографических кругах начались неприятные для Союза, для самого Льва Александровича, да и для меня тоже разговоры, в которых варьировалось ставшее крылатым выражение: «спящий Лев».

Однако при всех своих недостатках Лев Александрович сделал немало доброго для Союза, для кино в целом. Помимо защиты некоторых фильмов, задвигаемых на полку, можно вспомнить строительство Дома ветеранов кино, Киноцентра, решение вопроса о домах творчества на Пахре под Москвой и в Крыму.

Годы работы в Союзе были для меня трудные (гипертонию заработал) и все же интересные. Много было нанесено ударов по кинематографу при нашем, не скажу, участии, но «непротивлении», но многое и было сделано для того, чтобы выходили памятные всем фильмы, чтобы живая кинематографическая мысль обогащала кинематографическое творчество. На каждом нынешнем газетном перекрестке осуждая застой, подавление, идеологические репрессии, морально ли будет, справедливо ли – забывать о сделанном?

ИГОРЬ ЧЕРНОУЦАН:
«НЕВЕЖЕСТВО У ВЛАСТИ»

От составителя. Наш разговор с Игорем Сергеевичем Черноуцаном остался незавершенным – тяжелая болезнь и смерть прервали работу. Но, пожалуй, даже и в таком незавершенном виде эта беседа заслуживает публикации, поскольку содержит, на наш взгляд, интереснейшие факты и наблюдения, которые сохранились только в его памяти и больше нигде. Игорь Сергеевич Черноуцан – человек очень интересный и неоднозначный. Более двадцати лет проработал он на ответственных должностях в аппарате ЦК КПСС, но не стал тем, кого сегодня называют презрительно «партаппаратчик». Многие кинематографисты, писатели, художники до сих пор вспоминают его имя с благодарностью. Предлагаемые ниже фрагменты воспоминаний в какой-то мере, наверное, раскрывают причины этого. Возможно, что, готовя эти материалы к публикации, сам автор скорректировал бы какие-то свои оценки, опустил или, наоборот, добавил какие-то новые штрихи и детали, уточнил факты. Увы, нам осталось только довериться тому, что беспристрастно запечатлела лента магнитофонной записи...

– Игорь Сергеевич, вам довелось быть не только очевидцем, но и прямым участником событий середины шестидесятых, когда руководство страны быстро и умело покончило с «оттепелью» и осуществило «откат» почти что на исходные сталинские позиции. Как это произошло? Почему?

– Хрущев во всем был половинчатым и непоследовательным. Через два месяца после его знаменитого выступления на XX съезде принимается Постановление о ликвидации культа личности и его последствий. Но характерная деталь: текст Постановления пишет тот самый Пospelов, который поучаствовал в создании «Краткого курса истории КПСС», человек реакционный, подлый. Растерянность, наступившая после съезда, усугубляется венгерскими событиями 1956 года. Видите ли, у нас начиная со сталинских времен считалось, что существует только одна истинная модель социализма, что любые попытки «обновить социализм» уже сами по себе контрреволюционны. И когда венгры сделали первую попытку обновления социализма, Никита Сергеевич, человек сталинской школы (уже через год после XX съезда расхваливал Сталина в присутствии Мао Цзе-дуна), испугался. В результате мы в Венгрии впервые применили оружие против социалистической страны. Потом еще раз «потренировались» на Чехословакии. И пошло-поехало...

– Но кроме XX съезда был ведь еще и XXII съезд и его резолюция – вынести Сталина из Мавзолея...

– В том-то все и дело. На XXII съезде заставили выступить председателя Совета Министров Грузии Джавахишвили с предложением захоронить труп Сталина. Приняли, хотя многие делегаты, воспитанные в духе сталинизма, были против. Но это не решило проблемы, ибо Хрущев

упрощенно понимал вопрос о преодолении сталинизма, он считал, что можно добить культ без всяких радикальных экономических обновлений. Он был убежден, что стоит нам снять три хороших урожая кукурузы, как все трудности останутся позади. Давайте обгоним Америку! Давайте построим коммунизм за субботники! Давайте всем дадим квартиры! Такими вот лозунгами он надеялся вывести страну из тулика. А идеология сталинизма продолжала жить и находила опору буквально во всем – даже в лучших фильмах, созданных в те годы. В том же «Председателе». Или в «Чистом небе», где народная трагедия разрешается поворотами сюжетной интриги.

– А как произошло «свержение» Хрущева?

– Докладчиком, как всегда, когда кого-то устраняли с политической арены, был Суслов. Встал вопрос: кого же ставить? Предлагали кандидатуру самого докладчика. Но Суслов стар, болен. Тогда выдвинули Брежнева. Брежнев говорит (это он уже сам рассказывал на другой день): «Слушайте, да зачем мне это? У меня же все есть. У меня и дача, и машина, мне это не надо». То есть он воспринял предложение занять пост главы государства только с точки зрения материальных выгод. Очень скоро, однако, сообразил, что в конце концов напрягаться ему при такой армии помощников не придется. Зато можно иметь не одну, а несколько дач, можно ездить на охоту в самые шикарные уголья, сгребать ордена со всех сторон.

Тогда же возник вопрос о Шелепине. Он был одним из секретарей ЦК, курирующим основные отделы. Шелепин произнес при снятии Хрущева речь, где сказал, что он считает Политбюро святым местом, а Хрущев орет на всех, оскорбляет кого захочет... Западная пресса стала писать, что Шелепин – наиболее активный, молодой лидер, претендент на должность Первого секретаря. Тогда на заседании кто-то, кажется, Микоян ехидно поинтересовался: «Почему тов. Шелепин никак не реагирует на подобные заявления западной прессы?» Этого было достаточно, чтобы «завести» Брежнева, который уже почувствовал прелесть ничегонеделания. И он немедленно снял Шелепина со всех постов. Мне рассказывал Лапин, как Шелепин был показан вместе с Брежневым по телевидению в Волгограде. Брежнев вызвал Лапина, обругал за это. Потом Шелепина направили руководить ВЦСПС, потом в Англию. И вот недавно я делал доклад. Смотрю, сидит в первом ряду Шелепин (а мы с ним знакомы по институту), сидит и записывает, что я говорю. Я спрашиваю его потом: «Шурик, ты что здесь делаешь?» Он говорит: «Ну, понимаешь, я сейчас агитатор ЖЭКа». Это я к тому говорю, что с Брежнева началось опошление и профанация всего и вся. В день его 70-летия я в машине слушаю радио, а там Кириленко говорит: «Ты гений. Леня». Вечером включаю телевизор, программу «Время» – то же самое.

Когда мы писали доклад к XXIV съезду партии, он ведь ни разу карандаш в руки не взял! Заходил время от времени, мы говорили, дескать, надо вставить то-то и то-то. Он соглашался: ну, ладно, ну, хорошо. И уезжал на охоту. Я ему намекаю, что надо все-таки всерьез подумать, что доклад будут слушать миллионы, нужно хотя бы прогнать текст

вплоть до ударений. А он меня обрывает. Потом, конечно, было видно, что он не готовился...

– А как стали антисталинскую линию сворачивать? Кто был инициатором?

– Думаю, что Суслов. Хотя... когда Хрущев, еще до XX съезда стал освобождать людей из лагерей, тогдашнего прокурора вызвал Каганович и сказал, что, ты, мол, имей в виду, что сейчас будем судить тех, кто сажал, а потом будем судить тех, кто освобождал.

– А как практически прессе, писателям, кинематографистам дали понять, что отношение к «отцу народов» меняется?

– Это делается так. Проводится совещание руководителей печати, радио и телевидения. Им говорят: «Стали неправильно употреблять понятие «период культа личности». На самом деле никакого периода культа личности не было, были какие-то издержки, отклонения. Товарищи, мы строили мощнейшую промышленность, создавали грандиозную державу, а нам тут говорят – "период культа личности"». И все. Люди мотали на ус. Если же не мотали на ус, их убিরали...

– Игорь Сергеевич, а в литературе вы соприкасались с такими случаями, когда пресекалась антикультовая тема? Тогда опубликовали одну вещь Солженицына, а дальше как бы все остановилось.

– Солженицын был не единственный. Был Тендряков с романом «Три мешка сорной пшеницы», была Гинзбург, мать Василия Аксенова, с повестью «Крутой маршрут»... Твардовский добился выдвижения Александра Исаевича на Ленинскую премию. Но на обсуждении выступил Семичастный и заявил, что Солженицын был осужден за уголовные преступления и поэтому не достоин Ленинской премии. Твардовский приходил ко мне в больницу, рассказывал об этом. Я запросил материалы по Солженицыну, читал обвинительное заключение. Его обвиняли в том, что в письме к приятелю он издевался над шестью «постоянно действующими факторами» Сталина. Между прочим, люди и за меньшие провинности теряли голову. Я передал это дело Твардовскому, он пошел, высмеял Семичастного. Но «консультанты» уже блокировали Хрущева. Он не поддержал выдвижение Солженицына на Ленинскую премию*. А вскоре Сталина стали показывать на экране, например, в такой картине как «Выбор цели». Изображение Сталина вроде бы «нейтральное». Показано, как он проводит совещание с известными учеными. На самом деле Сталин демонстрируется здесь как великий вождь.

Заканчивался фильм выступлением Курчатова; где он торжественно сообщал, что советская нация вручила нашему правительству в руки абсолютное оружие, которое «никогда не употребится на цели войны». А ведь при правлении Брежнева и Черненко все могло быть! Гришин, Романов – что волнует таких людей, кроме личного благополучия? Они к тому же люди просто малограмотные. Романов закончил ПТУ,

* По свидетельству другого участника этих событий, кандидатуру А.Солженицына зарубила большинством голосов писательская секция Комитета по Ленинским премиям, а ЦК КПСС позднее утвердил это решение.

ремесленное училище. Для него характерна органическая ненависть к интеллигенции. А чем был лучше Гришин и вся остальная банда?

Можно с уверенностью сказать, что опорой культа было то, что я назвал бы воинствующей антиинтеллигентностью, его величеством Невежеством. Кто такой Сулов? Что такое его сочинения?... А его соратники?... Это были посредственные, невежественные люди, которые и вводили в состав руководящих органов и аппарата невежественных и посредственных людей, для которых люди талантливые, яркие были в высшей степени нежелательны. Это было явлением повсеместным. Культ послушной посредственности царил везде. Литература тоже не была исключением. Для всех окружающих тот же Георгий Марков был человеком сугубо средних способностей, с очень подлой биографией. Но находили людей, которые таких марковых прославляли, возносили на Олимп. И вот уже готова работа о роли советской литературы для зарубежных читателей, где одна из первых цитат – письмо какого-то канадского монтера о том, как обливался слезами, читая повесть Маркова «Тростинка на ветру». Позор!

– Игорь Сергеевич, а каков был культурный потенциал кураторов, от которых зависели судьбы культуры?

– Я знал только одного относительно интеллигентного человека в руководстве. Это Шепилов. Но и он держал нос по ветру, все время норовил угадать мнение высшего начальства и соответствовать ему. Совершенно неинтеллигентным человеком была Фурцева. Неплохая женщина, но совершенно никуда не годный идеологический руководитель. Как и Михайлов, который однажды, не понимая почему, пригласил и меня вместе с Шапориным. Так вот он тогда сказал Шапорину: «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 Исаакий строят рабочие. Надо, чтобы рабочие активно включились в это восстание». Шапорин говорит: «Николай Александрович, они же были далеки от народа». «Ну, я ведь вам передаю свои указания. Пишите». Шапорин опять: «Николай Александрович, я писал оперу восемь лет». Уходит. Михайлов говорит: «Какое трудное дело – партийное руководство такими вот людьми». Или, возьмите, Демичев. Один из самых презренных людей в этой компании. Сколько было испорчено крови из-за него. У Хрущева он был простым порученцем, ну, в смысле – принести, подать, позвонить. И вдруг такого человека поставили руководить идеологической работой, в которой он ровно ничего не понимал. Много нечистых дел на его совести. Поистине провокационную роль сыграл он в «переводе» на дипломатическую работу (вернее сказать: в ссылку) в Канаду А.Н. Яковлева. Демичев сначала страшно расхваливал его статью о русском национализме, а потом буквально продал его, выступив с разгромной речью на заседании Секретариата ЦК...

– А как подбирались рядовые сотрудники отдела культуры ЦК КПСС?

– Поставщиком кадров была в основном Академия общественных наук. Диплом академии открывал путь в аппарат. Позднее, когда я стал заве-

дующим сектором, у меня с Поликарповым были доверительные отношения, и я подбирал людей сам, в том числе Куницына, Михайлова, Дубровина, в основном способных людей. А потом пришел Шауро, человек всего боявшийся, абсолютно безликий. Он окончил в Белоруссии ВПШ, одно время работал инструктором в аппарате ЦК, как-то загулял, его выпнали, потом снова привлекли, обласкали. Стал секретарем ЦК Белоруссии. Потом объявился в Москве. Его главная забота была – чтобы, боже упаси, не высказать свое мнение о чем-то. Ему было страшно не только высказать свое мнение, но он как огня боялся, чтобы кто-нибудь случайно не подумал, что у него таковое вообще имеется. Как-то я его нечаянно спросил: «Вы видели «Укрощение огня»? Как вам эта картина?» Что тут было! Истерика, визг. «Что такое?! По какому праву вы меня допрашиваете!»... Ничтожнейшая личность, под стать всему брежневскому окружению.

– А кому – литературе или кинематографу – досталось больше от этих ценителей прекрасного?

– Досталось всем... Но, может быть, «важнейшему из искусств» все-таки больше. Читением журналов, новинок литературы они, как вы догадываетесь, не увлекались. А кино было куда как доступнее. Мнение о кино формировалось в основном на дачах. Этот обычай завелся при Хрущеве и стал просто бедствием. Появилась компания, в общем-то, малоинтеллектуальная: Кириченко, Фурцева, Демичев, Мухитдинов, Козлов. Все они страсть как любили дачные просмотры. В субботу и воскресенье на все дачи распределяли новые фильмы. Распределял их сам Романов. А смотрели их там в семейной обстановке – с женами, с тещами-старушками. Вот с них, как правило, все и начиналось! Понедельник был страшный день. Мне сразу звонил Полянский и говорил: «До каких пор вы будете выпускать эти блядские еврейские фильмы?!» Спорить с этим хитрым, подлым человеком было бесполезно...

Но любители разносов и запретов находились не только среди представителей высшей партийной элиты. Гроза на новый фильм могла разразиться буквально с любой стороны. Ведь дело доходило и до того, что в деятельность кинематографистов вмешивались органы КГБ. Так было, скажем, с фильмом «Асино счастье». Я хорошо знал Андрона Кончаловского, картина его мне очень нравилась... И вдруг я получаю письмо, подписанное высоким чином КГБ – Бобковым, первым заместителем председателя Комитета Госбезопасности, в котором было сказано, что органам стало известно, будто кинематографисты подготовили к выпуску на экран антисоветскую, клеветническую картину, где советские люди изображены в уродливом неряшливом виде. Я возмутился, позвонил по вертушке в КГБ и сказал адресату, что меня повергло в полное недоумение его письмо. Я говорю: «Давайте разбираться. Во-первых, вы говорите, что там, мол, изуродованные люди. Но ведь была война, полно осталось покалеченных людей. Во-вторых, мне непонятно, с какого времени внешний вид героев фильмов стал компетенцией органов госбезопасности? В-третьих, вы говорите, что фильм антисоветский, клеветнический. Мне непонятно, что конкретно вы имеете в виду...». «Ну, там

есть сцена, когда один мужик рассказывает, как он сидел после войны...». Ну, и про это пришлось объяснить моему собеседнику. А куда денешься: они имели право выйти сразу на Генерального секретаря. А если бы этот пожар переметнулся сразу на верхний этаж, положение стало бы безнадежным. Надо было тушить его немедленно. В данном случае мне удалось снять часть обвинений, что дало возможность перейти в атаку и поставить вопрос ребром: или я буду докладывать руководству, что рапорт КГБ о том, что сделан антисоветский фильм, абсолютно безоснователен (чем я поставлю КГБ в неловкое положение), либо я все «спишу», спустив на тормозах и оформив «сигнал» должным образом. Он подумал-подумал и говорит: «Ну, давайте спишем это дело...» Я доложил начальству, что такому-то даны все необходимые разъяснения, и конфликт разрешен. Пронесло. К сожалению, картина позднее все равно «залегла». Но, по крайней мере, удалось от авторов угрозу куда более серьезную...

Подобного рода «сигналы», грозные послания и жалобы на кинематограф приходили со всех сторон и от кого угодно. Если учесть, что и само высшее партийное руководство без конца пылало гневом по поводу того, что «кинематографисты все больше распускаются», то противостоять этому могучему потоку невежества и бескультурия было очень трудно... Потому-то судьба нашего искусства невероятно драматична. Вся советская литература, да, вероятно, и кино, которое я знаю меньше, состоит в основном из судеб совершенно исковерканных. Писатели старшего поколения – это раздавленные люди, которые сидели и годами ждали, что их арестуют, будут бить и пытать, заставят признаваться в том, как они вредили советскому народу. Это раздавленное поколение.

Тем, кто формировался в период «оттепели», тоже по-своему досталось. Они ведь вырастали под страшным гнетом догматических представлений об искусстве, бережно перенесенных из сталинской эпохи.

Преследование наиболее талантливых, наиболее ярких произведений было вызвано тем, что они «били» в наиболее уязвимые места нашего общества. И даже если художники не всегда сознательно, открыто, с прицелом делали это, их работы вызвали неизбежные «аллюзии». Хрущев не всегда мог уловить смысл возникающих ассоциаций в силу своей полной эстетической неподготовленности и невосприимчивости. Но натравить его на интеллигенцию было очень просто, а любителей науськать его на того или иного литератора, художника, кинематографиста было в его ближайшем окружении немало. Вдруг на встрече с литераторами он начинал кричать на Андрея Вознесенского, после выставки в Манеже была организована шумная кампания против Бориса Жутовского и других абстракционистов. Не стану повторять известные факты. Об этом уже много сказано в публикациях последнего времени.

Что касается отношения Хрущева к кино, то здесь его «выпады» были немногочисленны. Особо запомнились два эпизода, связанные с «Заставой Ильича» и с «8 ½».

Я думаю, не без помощи всякого рода советников вроде его зятя Алексея Аджубея или Грибачева Хрущеву пришла в голову нелепая

мысль о том, то в фильме Марлева Худиева показано столкновение поколений.

А с фильмами Феллини была такая вот история. Картина «8 ½», скажу честно, мы не придали особого значения. Мне тогда больше нравилась «Сладкая жизнь». Я смотрел ленту на Московском международном кинофестивале спокойно, не предполагая, что она пойдет на первую премию. Получилось так, что ее поставили в конце фестивальной программы, а в конце обычно показывали фильмы, которые по свежим впечатлениям выдвигались на премии. И когда стало ясно, что Феллини идет на премию, страшно перепуганный Романов призвал на помощь Караганова, Герасимова и других, но и они были за фильм. Все представители социалистических стран в жюри были за «8 ½». Феллини получил главный приз, и все, казалось, было нормально. Но Хрущеву кто-то показал переданную ТАССом ехидную заметку, что вот, в Москве получил премию модернистский фильм «8 ½». Никита, не понимая, что такое «модернистский», и полагая, что речь идет о чем-то страшно антисоветском, вызвал Романова и стал его ругать. Мол, ты, сукин сын, торпедировал нам Пленум по идеологическим вопросам. Я тебя выпшвырну! и т.д. Романов был в обмороке.

Потом Хрущев поуспокоился и сказал: «Ну, ладно, присылай фильм. Буду смотреть». А дальше события развивались так. Кунищын и Ермаш вызвали Романова в ЦК и, наслышавшись о криках и угрозах Хрущева, стали его «топтать», полагая, что Романову теперь уж точно, не сносить министерской головы. Они полагали также, что место Романова займет теперь Ермаш. А в это время, буквально в это время, на другом этаже Хрущев смотрит крамольный фильм. Его реакция была однозначной: через некоторое время после начала просмотра в зале раздался характерный храп. Никита Сергеевич проспал до самого конца и через некоторое время его пришлось даже будить. Хорошо отоспавшись, он заметно смягчился: «Если фильм навевает такой крепкий сон на советского человека, значит, ничего особо опасного нет. Пусть идет». Опасность, которая надвигалась на Романова, миновала, а Ермаш, поспешивший устроить ему горячие «проводы», оказался в довольно глупом положении. Впрочем, его это, похоже, не очень смутило. Но эпизод очень характерен – передает и атмосферу того времени, и уровень культуры, и стиль отношений...

Что же касается Хрущева, то тут не следует упрощать, к чему сейчас многие склонны. Никита Сергеевич был человек импульсивный, он искренно собирался догнать Америку, дожить до коммунизма, решить зерновую и мясную проблемы при помощи кукурузы и т.д. Но он не мог не видеть, что дела с экономикой идут все хуже и хуже. Стратегически это был провал. Он не мог не понимать этого, когда был в Америке. Это вызвало у него раздражение. И когда искусство, призванное, по его мнению, прославлять нашу жизнь, вдруг начинало обнажать, раскрывать теневые стороны ее, это само по себе уже воспринималось как вызов.

Почему Сталин ополчился, скажем, на Платонова? Мы сейчас говорим, что Платонов, создавший «Котлован», «Ювенильное море», обличил бюрократическую коррозию общества. Чего же удивляться, что Сталин

позволил себе сказать: «Товарищ Платонов – сволочь». Сволочь потому, что нарисованные писателем картины не соответствовали сталинским прогнозам, сталинской программе. Что же касается Хрущева, а позже Брежнева, то и для них честное обнажение жизненных проблем противоречило официальной концепции приподнимания и воспевания социалистической действительности. В их представлении советское искусство должно всячески приподнимать действительность, а «старое» искусство нужно только для обличения пороков старой жизни.

Урон, нанесенный нашему искусству, связан и с особым толкованием гуманизма. Гуманизм противопоставлялся социализму. Гуманизм объявлялся выражением интеллигентской слабости, дряблости, расслабленности. Отсюда всяческое третирование жалости, соболезнования, сочувствия. Какие соболезнования, когда миллионы людей выселялись, когда сотни тысяч людей расстреливались, а семьи их выбрасывались! А всяческая попытка вызвать соболезнование, сочувствие к этим людям считалась противоречащей принципам советского искусства.

Зарубежная жизнь, зарубежное искусство априори признавались античеловечными, антигуманными, служащими делу растления. И когда кто-то из художников (например, Симонов в «Дыме отчества») пытался сказать, что и на Западе есть нечто такое, чему стоит поучиться, начинался дикий разнос. То есть воспитывалось такое чувство воинствующего антигуманизма, которое было одной из главных опор идеологии сталинизма в целом.

У Сталина к тому же был жесткий, типично утилитарный подход к искусству, исключаяющий всякое «беспольное» эстетическое воздействие.

И эта сталинская традиция игнорирования эстетического воздействия искусства – сохранилась до сих пор. Почему это вдруг Марков превратился в великого писателя земли русской? А Мдивани – чуть ли не в классика драматургии? У них нет ли одного сколько-нибудь достойного произведения.

Мне как-то позвонили из «Правды» и попросили написать рецензию на повесть Лапина, похвалить ее. Я сказал, что прочитал и что мне нечего сказать, произведение бездарное. И что же? Вскоре появляется статья, которая называется «Правда жизни», в которой расхваливается это произведение, где нет ни кусочка правды, все выдуманно. То есть понятие правды было абсолютно деформировано. Понимаете, правда исходила не из жизни, а навязывалась в соответствии с угодным начальству. Искусство поэтому охотно сводилось только к увеселению, развлечению, к отвлечению. Почему Сталин больше всего любил «Веселые ребята» и «Цирк»? Почему он десятки раз смотрел эти картины? Да потому, то для него искусство никогда не было «учебником жизни». Зачем ему учебник жизни, он сам все знает, все каждому разъяснит. Ведь даже самые талантливые художники вынуждены были приходить к Сталину и выслушивать, какую правду надо показывать: каким должен быть Иван Грозный, каким изобразить Малюту Скуратова... Это же унижительно, что талантливый художник вместо изучения жизненного материала приходил получать

указания. Вот весь этот комплекс вопросов – отсутствие правды, отсутствие эстетического качества искусства, отсутствие гуманистического пафоса литературы и искусства, третирование гуманизма как чего-то опасного, расслабляющего – все это губительно сказалось и на кино.

– Вы говорили, что все-таки кое-какие возможности делать добро, поддерживать талантливые вещи у вас были...

– Да, были. И я надеюсь, что добрых дел мне все же удалось сделать больше, нежели наоборот. Как это удавалось? По-всякому. Ну, я, например, хорошо зная Поликарпова, стремился при всяком удобном случае воспользоваться – простит меня господь – его слабостями. Он был человеком в общем порядочным, но абсолютно некомпетентным в искусстве. И, кстати, не скрывал этого. Вообще ничего не читал, не смотрел. Но мне он доверял. Поэтому его иногда удавалось «повернуть». Тактика моих с ним отношений заключалась в том, чтобы упредить некоторые его вероятные негативные реакции. Например, если я чувствовал, что на каком-то совещании он вот-вот обрушится с ругательной критикой на кого-то, то я старался опередить его выпад и выступить раньше. После этого он или не выступал, или выступал как-то помягче. Правда, ругался потом со мной, выдавая по первое число. Но дело было сделано...

Приходилось идти и на всевозможные уловки. Когда был снят «Андрей Рублев», Романов был страшно перепуган. Я пытался как-то привести его в чувство, убеждал, что это – талантливейший фильм, что я на стороне картины. Но последовало обсуждение «Рублева» в ЦК. Помню, что разговор получился очень напряженный. У меня даже сохранилась записка от Андрея: «Игорь Сергеевич, что вы так нервничаете? Ничего такого страшного не происходит. Может, все еще образуется...». Увы, все кончилось для картины плохо. Я пригласил Козинцева и попросил его сходить к Романову и успокоить его, уговорить, что картина замечательная. И еще я попросил Козинцева, чтобы он написал по поводу «Рублева» письмо в ЦК. Мол, посмотрел картину и не могу не написать, какая она замечательная и заслуживает всяческой поддержки. Козинцев такое письмо мне по моей же просьбе написал. А я, уже опираясь на него как на мнение кинематографической общественности, постарался использовать его в дальнейшей борьбе за спасение картины. И таких случаев, когда приходилось что-то придумывать, искать неожиданные ходы для спасения той или иной работы, было полно.

– А бывали случаи иного рода: когда высшее руководство не громило, не запрещало, а, наоборот, поддерживало и одобряло что-либо действительно стоящее?

– Увы, таких случаев не припоминаю, поддержки истинного искусства, талантливых произведений не было, да, наверное, и не могло быть. Что стоящее могло понравиться тому же Хрущеву, который ничего не понимал в искусстве? Брежнев вообще думал только о том, как разместить на себе 150 орденов. Так что приходилось все время как-то выкручиваться, что-то изобретать, чтобы подвести наших горе-вождей к выражению хоть каких-то знаков внимания и поддержки истинно талантливых лю-

дей и произведений. Пользуясь тем, что я был привлечен к работе над докладом генсека XXIV съезду КПСС, я показал ему «Белорусский вокзал». Там были вещи, которые ему заведомо могли не понравиться. Но я постарался заранее эти реакции упредить и объяснил, почему это прекрасная картина. К счастью, он каким-то образом внял моим увещаниям – картина получила поддержку. Очень это было важно, как подать, преподнести...

– А как в этом смысле вело себя кинематографическое руководство в отношениях с партийными вождями?

– В этом вся печаль. Тогдашний председатель комитета по кинематографии Алексей Владимирович Романов своего мнения о кинофильмах никогда не имел. Это был страшно перепуганный человек. Везде виделись пьянка и разврат. И на всякий случай он все подряд был готов запретить. Психология тут была такая: если преподнести фильм руководству как неудачу, а он вдруг ему понравится, то ничего страшного не произойдет. Ну, скажут, он слишком уж строг. А вот если ты картину похвалишь, а начальству она не понравится, или хуже того – она его обозлит... Вот тут ты пропал. В соответствии с этой логикой все и делалось. Я помню, что даже в «Освобождении» Романов умудрился увидеть крамольные эпизоды. Там, например, была сцена, когда под Новый год солдаты после победного боя выпивали свои фронтовые сто грамм. И как он взъярился на эту сцену – пропаганда пьянства, очернение армии! Потребовал вырезать этот эпизод. Пришлось с ним объясняться. С ним у меня были постоянные конфликты по таким вот случаям.

У Романова, кстати, был большой единомышленник в Политбюро – Суслов. Это был сухой, черствый человек, абсолютно лишенный всего человеческого. Отчаянно боролся он с кинематографом по линии выпивок и «разврата». Был буквально помешан на этом «шунктике», до того, что у него случались прямо-таки нервные срывы на данной почве.

Однажды на секретариате сидит Суслов, листает журнал «Журналист», главным редактором которого был тогда еще Егор Яковлев. Вдруг вопли, истерика. «До чего дошли! Голых баб показывают! Снять редактора!!!» Все сидят, притихли. Я говорю: «Михаил Андреевич, это же не бабы, а деревья...». Там на обложке были такие обнаженные деревья. Суслов пригляделся, успокоился немного: «Ну, ладно. Пошли дальше». Но слово «снять» уже занесли в протокол. И Яковлева сняли...

Романов, между прочим, вместо того, чтобы как-то успокоить, переубедить Суслова, наоборот, всегда норовил угодить ему, когда тот поднимал шум. Но чаще Романову приходилось контактировать с Кириленко. Он выходил на него напрямую. Кириленко с Сусловым одно время по очереди вели секретариат. Человек поразительно глупый, Кириленко свой след в киноискусстве сумел оставить, даже может быть больший, чем Суслов. Тем более, что патроны ему постоянно подносил Ермаш, который по своим соображениям намерен был свалить Романова и потому вел себя соответственно.

– А каким образом Ермаш вообще объявился в аппарате ЦК?

— Он был на партийной работе в Свердловске, где секретарем обкома был Кириленко. И вот Кириленко, перебравшись в Москву, выпащил туда и Ермаша. Сначала к отдел бюро ЦК, а затем уже и в сектор кино отдела культуры ЦК КПСС. В какой-то момент я «перешел ему дорогу», когда меня назначили заместителем заведующего отделом. Ермаш уверен был, что назначат его. Лично я к этому никаких усилий не прилагал — меня назначили по просьбе многих ведущих писателей и кинематографистов, которые обратились в ЦК с такой просьбой. Письмо это подписали Симонов, Твардовский, Герасимов, Ромм и многие другие. Но я «мешал» Ермашу недолго... Через какое-то время подал заявление об уходе...

Меня не хотели отпускать. Удивлялись. Но я действительно больше не хотел работать в ЦК. Работать там всегда было нелегко. Все окружение, весь заведенный порядок толкали к тому, чтобы в основном только давить и запрещать. Возможностей сделать что-нибудь доброе, полезное было мало. Но все же такие возможности были, и я ими, как мог, пользовался. Но в 1968 году я почувствовал, что наступает другая эпоха, в которой все мои усилия будут напрасны. Все уходило, как в вату. У меня пошли постоянные конфликты с М.В.Зимяниным из-за театра на Таганке, из-за картин, которые к тому времени все более густо шли на «полку». Были и крупные столкновения. Я давал Зимянину, скажем, текст для официального выступления о ленинских принципах руководства культурой, о недопустимости командирства в этой сфере. Он брал подготовленный мной текст доклада и зачитывал его, приделав от себя совершенно нелепую концовку. Заявлял, например, ни к селу ни к городу, что Союз кинематографистов поддерживает идейно порочные фильмы, а театр на Таганке выпустил идейно порочные спектакли. Причем ни того, ни другого он сам явно не видел. Я ему говорю: «Михаил Васильевич, как же это могло случиться? Откуда вы все это взяли?» А он: «Мне это дали из отделов». Я говорю: «Да, но ведь одно исключает другое. Или вы дадите мой материал, или дадите материал, который вам подготовил Ермаш или кто-либо еще». Такие фокусы выплывали постоянно. Меня это страшно изводило. Ведь и Любимов, и Тарковский приходили ко мне, я с ними разговаривал, успокаивал, обещал помощь и поддержку, а в итоге... Мне было стыдно перед ними. Было очень тяжело. У меня стали случаться депрессии. Я почувствовал в какой-то миг, что в такой ситуации больше работать не могу и подал заявление об уходе...

Отпустили меня на вольные хлеба не сразу. Да и потом периодически еще привлекали к консультациям и прочим делам. Но от регулярной работы я избавился. В противном случае нетрудно вообразить, чем бы все это для меня кончилось...

ВЗГЛЯД ОТ КАМЕРЫ

ЮРИЙ КЛЕПИКОВ:
«СВОБОДА В КЛЕТКЕ»

Личные потери

Трудно представить сценариста, смолоду наметившего некий творческий маршрут и знающего, какой отметки он намерен достигнуть спустя годы. Я ничего не намечал. Писал то, что хотел, что мне было интересно. Довольно быстро обнаружилось, что такой способ творческого бытия – большая роскошь в условиях тоталитарной идеологии. За относительную свободу выбора приходилось платить. В течение двадцати лет ни один из моих сценариев (я говорю об оригинальных) не принимался в Госкино с первого захода. Каждый останавливался на год, на два и даже на три. И не потому, что в них было что-то дерзкое, вызывающее. Свобода моего выбора инстинктивно располагалась в рамках дозволенного. Но оказалось, что даже к границам этих рамок приближаться нельзя. Следовало держаться умеренной середины во всем. За этим бдительно следили работники нашей идеологической таможни. А как еще можно назвать редактуру Госкино? Сегодня, оглядываясь назад, во времена застоя, ясно вижу, что обладал лишь правом свободы перемещения в клетке. Не более. В соседней сидели овчарки из Малого Гнезниковского, заточившие себя добровольно и потому особенно злобные. Вероятно, к этому нехитрому образу еще придется вернуться. Как же сложилась моя судьба? Грустно – как у многих. Не могу утверждать, что реализовал себя. И все-таки есть ощущение, что творческая жизнь прошла в борьбе. Стало быть, имела позитивный смысл. Да, был законопослушным. Но не верноподданным. Из этой разницы, мне кажется, возникла вся энергия советской культуры.

Механизм подавления

Среди фильмов, снятых по моим сценариям, есть такие, которыми я особенно дорожу. И буквально на каждый из них было совершено покушение. «История Аси Клячиной» – на полке. «Летняя поездка к морю» – искалечен требованием снимать в цвете, массой поправок и насильственно навязанным финалом. «Пацаны» – изуродован многочисленными поправками по ткани фильма и вставкой эпизода с телевизионным журналистом, дидактическим и внехудожественным, удлинившим картину на десять минут и разрушившим ее ритм.

Все эти карательные акции осуществлялись чиновниками Госкино. От министров (Романов, Ермаш), их заместителей (Баскаков, Павленок), главных редакторов (Дымышиц, Сурков, Орлов, Богомолов) до простых смертных Малого Гнезниковского. Кстати, эти последние, даже самые

либеральные, хорошо изучили идеологические рефлексy и эстетические пристрастия своих начальников и, работая в режиме полуавтоматов, всегда учитывали их в своих оценках. Сама стилистика вердиктов Госкино, заимствованная еще из сталинских времен, напоминала военные приказы: вырезать, убрать, выбросить, ликвидировать. Страшная энергия отрицания! Об этом хорошо у Твардовского: «То свое словечко вставит, то чужое зачеркнет...».

Упомяну о других формах репрессий. Сценарист, хоть раз замеченный в непослушании, зарабатывал репутацию человека, играющего не по правилам. Его нельзя уволить, поскольку неоткуда. Значит, следует ужесточить контроль над его текстами, блокировать их. Режиссера можно наказать лишением работы. Никогда не забуду приказ министра Романова о переводе режиссера М.Кобахидзе в ассистенты. У автора таких шедевров, как «Свадьба» и «Зонтик», административным актом аннулировали талант и право на работу! Этот приказ я прочитал на доске «Ленфильма», вдали от Грузии. Видимо, министр распорядился, в назидание всем, продемонстрировать свою глупость на всех студиях страны. Следовало бы найти этот документ, достойный пера Салтыкова-Щедрина, и поместить его в этой книге.

Непокорных добывали в кино низкой категорией оплаты, малыми тиражами, блокированием проката. Из судьбы моих фильмов: «Мама вышла замуж» – сначала 3-я категория, пересмотрели на вторую. «Не болит голова у дятла» – 3-я категория, спустя двенадцать лет пересмотрели на первую. «Летняя поездка к морю» – 3-я категория, пересмотрели на вторую, но прокат блокировали, и картина практически осталась неизвестной. «Пацаны» – сначала арест картины, после смерти режиссера пересмотрели на высшую. Власть словно просила прощения у надорвавшегося художника.

О чувствах

С первых шагов в кино (1964 г.) я понял, что предстоит борьба. А раз так, то надо привыкнуть к этому состоянию, быть терпеливым, выносливым. За привилегию заниматься любимым делом – не ждать никакого воздаяния, не домогаться его, ничего не просить, не вступать ни в какие личные контакты с властителями отрасли. Вероятно, я кое-чего достиг такой самоподготовкой. Никогда не чувствовал себя несчастным и раздавленным. Не впадал в отчаяние. Огрызался с доступных мне трибун, защищал себя и товарищей. Не чувствовал себя одиноким. Напротив, всегда был окружен людьми стойкими, чувствовал их поддержку. Но признаюсь – долгие годы застоя незаметно сделали свое черное дело. Я утратил былой интерес к искусству кино. Пропали кураж, пылкость, заводка. Из клетки, о которой уже было сказано, выхожу свободным, но изнуренным, надорванным. Страшно подумать, что это участь всего моего поколения. Не буду обобщать. История очень скоро все оценит.

В условиях тоталитарной идеологии человеку, сформированному духовно откровениями XX съезда, имеющему четкие нравственные и культурные ориентиры, приходилось заботиться о выживании. Когда хрущевская оттепель исчерпала себя и наступили глухие времена застоя, действительность предлагала художнику несколько жизненных позиций: конформизм, нонконформизм и диссидентство. Первое было предательством. Последнее – самоубийством. Вероятно, я могу причислить себя к середине.

Не вижу ничего героического в этой позиции. Нонконформист был в меру жив и в меру мертв. Для самоуважения, для творчества нужна была хоть какая-то высота. Как кинематографический литератор, т.е. человек, находящийся под жесточайшим контролем, я пользовался неким внутренним органом, расположенным рядом с совестью. Не надо думать, что внутренний цензор существует у автора на правах клинического двойника. Это прямолинейное представление, все упрощающее. Саморедактирующий орган, назовем его так, выполняет не враждебные, разрушающие, а жизненнообеспечивающие функции. С ним не надо бороться, поскольку он указывает на опасность. При этом психика автора заботливо формирует пристойную репутацию внутреннего редактора, назначая его ответственным за выражение авторского вкуса, чувства меры, художественного такта и т.д. Совесть, существующая автономно, регистрирует все нюансы сделки и фиксирует их в своей памяти, вызывая угрызения, неудовлетворенность, стыд.

Я не числю за собой грубых, спекулятивных сделок. Компромиссы? Были. И переживались болезненно. Собственно, компромисс и был тактикой в отношениях с чиновниками Госкино. Они, мне кажется, сами понимали, что для поддержания художественного процесса нужно оставлять какие-то компромиссные лазейки, запасные выходы. В чем это выражалось? Их поправки намеренно превышали всякую меру. Если из двадцати восьми поправок («Пацаны») не будут выполнены, скажем, четыре мелких, на это закрывали глаза. И Госкино в порядке, и у авторов ощущение – боролись. Это лишь один из приемов лавирования.

На переломе 60–70-х годов жесткость редакторского контроля усилилась. Я стал искать отдушину в области детской тематики. Это была попытка отсидеться на тихом берегу романтики и лиризма. Моим соседом оказался Сережа Соловьев. Напомню, он снял «Сто дней после детства», Асанова по моему сценарию – «Не болит голова у дятла». Примерно тогда же Рязанцева и Авербах выпустили первоклассную картину «Чужие письма». Постепенно наш берег заполнялся значительными авторами. Нежная лирика и школьные сказки вдруг оборвались. В начале 80-х годов с тихого берега детской тематики раздался два залпа: «Пацаны» и «Чучело». Фильмы тяжелой судьбы. И большого общественного воздействия. Детские фильмы – вне жанра, без звезд – вышли на серьезную проблематику, словно разведка в тылу обожравшегося застоя. Историки кино лучше меня разберутся в этой уникальной ситуации.

Этой зоной было все, что могло бы указать на возникновение, природу и всепроникающие последствия сталинщины. Чтобы не попасть в эту опасную, заминированную зону, кинематографисты избегали помещать своих героев в подлинную историю Отечества. Было ясно, что вторжение в эту зону с подлинно художественными целями является политическим шагом. На него отваживались только те, кто действительно исповедовал идеологию диссидентства. В кино диссидентов не было. Ведь картину «в стол» не сделать – только «на полку».

Тем не менее было два фильма, пронизанных утрюмой, подлинной исторической атмосферой – «Зеркало» и «Мой друг Иван Лапшин». В двух других картинах я нахожу тонкие намеки, говорящие на «запрещенные темы» – о духовном насилии, о покушении на личность. Это «Жил певчий дрозд» и «Осенний марафон». Критика, мне кажется, в большинстве отзывов неверно истолковала эти фильмы, найдя им дисциплинированное, «легализующее» объяснение. Примером может служить полярность высказываний о фильме Иоселиани К. Церетели – глубокое и проницательное и Р. Юренева – поверхностное, аннотационное.

Кто был главным объектом запрещения? Художникам отказывали в праве исследовать духовное и материальное состояние народа, его жизненный уровень, его исторические корни. В кино не случилось того, что мы найдем в так называемой «деревенской прозе». Или в «московских повестях» Ю. Трифонова.

Этому и служили фильтры нашей идеологической таможни. В них и застряли на долгие годы фильмы, образовавшие «полку». Почти все арестованные картины рассказывали о жизни простого человека – главного персонажа истории.

В соответствии с суловским «марксизмом» кинематографу надлежало надежно скрывать подлинные противоречия жизни, фальсифицировать ее, искажать, не стесняясь идеологических, исторических и эстетических приписок.

Триумф застоя

В 70-е годы была выработана формула образцового советского фильма. Это было возвращением к сталинским эстетическим нормативам. Без их крайностей, разумеется. Разрешалось взволновать, рассмешить, заставить призадуматься, но ни в коем случае – не встревожить. Формула предписывала фильму необходимость быть уравновешенным, пристойным, респектабельным. Противоположные устремления получили название «чернухи» и рассматривались как оскорбительные. Верховные зрители не желали даже на экране видеть народ, которым управляли.

Была ли эта «эстетика» итогом спущенной сверху команды? Или руководители кинематографа сами угадали пожелание вождей застоя? Полагаю, выяснением этого и займутся наши историки кино.

«Председатель», выпущенный в середине 60-х годов, был последним серьезным антикультиовским фильмом из жизни народа, спасшим себя от «полки» чудовищно фальшивым финалом. Затем явились народные фильмы Шукшина, искренние и правдивые, но исторически нейтральные, включая замечательную «Калину красную» с ее метафорическим центральным характером крестьянина, ставшего вором. Единственным историческим местом встречи с народом для нас по-прежнему оставалась война, из которой его нельзя было исключить. Однако застой не вынес «Операции "С Новым годом"» и отправил ее на «полку». Картина «Двадцать дней без войны» была спасена для экрана авторитетом Симонова. А «Восхождение» – высоким положением Машерова. В грандиозной военной олеографии «Освобождение» для народа уже не нашлось места.

Кинематографический процесс времен застоя в конце 70-х годов стабилизировался, войдя в берега изобразительного конформизма. Формула образцового советского фильма приветствовала новых героев, населявших экран. Густой толпой предстали директора, академики, генералы, заместители министров, главные конструкторы, партработники, писатели. Этим героям отвечало, естественно, и физическое пространство их обитания: просторные офисы, шикарные квартиры, дачи, и являло советский образ жизни – сытый, благополучный, буржуазный. Его было не стыдно показать за рубежом. Показывали. Но никто не верил этому вранью.

Власть требовала своего величавого отражения на экране. Госкино услужливо выполняло этот госзаказ. Отыскились и льстивые исполнители, нашедшие применение своей бездарности. Это были мастера имперского реализма – эстетики застоя. Кинематограф заходил в тупик.

Сопrotивление

После того, как в 1967 году в застенках Госкино исчезли крупные фильмы, положившие начало «полке», стало ясно – работать в кино, имея серьезные художественные намерения, можно только вооружившись знанием слабых мест противника, укрощая в то же время те из своих творческих порывов, у которых нет никаких шансов пройти сквозь фильтры чиновничьей бдительности.

Слабым местом идеологов Госкино было расплывчатое, туманное, неопределенное представление о границах морально-этической проблематики. Этим и пользовались художники, избегавшие заказухи и прислужничества, способные гармонизировать свои замыслы с узким пространством возможностей. Как говорится, живая вода дырочку найдет.

Фильмы 70-х годов Тарковского, Иоселиани, Шукшина, Хуциева, Германа, Муратовой – этих мучеников застоя – были много содержательней и глубже их плоского аннотационного истолкования. Каждый их фильм был актом сопротивления не потому, что содержал аллюзии, намеки и обобщения, поисками которых были заняты ищейки Малого Гнездиковского, а только по той причине, что являл собой пример художественной независимости авторов, верных этическим заветам мировой культуры.

Их творческое и человеческое поведение удерживало в цене представление о достоинстве и чести художника. Оружием сопротивления были, на мой взгляд, вовсе не хитрость, ловкость и способность маневрировать, а то, что всегда на виду, всегда неотразимо – талант, культура, интеллигентность. Только эти свойства вопреки системе и сделали возможным появление даже к годы застоя замечательных фильмов.

Но какой ценой! Весь период стагнации сопровождался непрерывной чередой невосполнимых и ранних утрат, творческой немоты и разрушения. Сопротивление обрело трагические черты. Все это должно было достичь рано или поздно какой-то предельной, критической точки.

В начале 80-х годов стала образовываться новая «полка». Дрогнули крупные дарования. Поведение кинематографических лакеев, осыпанных знаками государственного внимания, упало до пределов открытого цинизма. Создавалось впечатление, что к марту 1985 года возможности сопротивления были исчерпаны. И это в тот самый момент, когда у порога киностудий уже толпилось новое поколение кинематографистов.

Задачам перестройки – в широком плане – быстро ответила общественная мысль, взявшая на вооружение многое из идеологии вчерашнего диссидентства. Не случайно в такой цене вышедшие на свет из тьмы запретов и секретности точные исторические знания, факты, цифры, аналогии. Явились и стали духовной пищей несгоревшие рукописи. Разгружена кинематографическая «полка». В целом можно констатировать: не либеральные, а радикальные демократические воззрения стали движущей силой перестройки. Такова историческая судьба одной из недавних общественных позиций, четверть века назад не имевшей никаких перспектив.

Конформисты же разоблачены как соавторы государственного застоя.

Ну, а каково же положение неконформистов – либеральных наследников духа XX съезда? Если говорить только о тех кинематографистах, чья профессия – игровой фильм, то их положение, пожалуй, незавидно. Вся творческая жизнь «шестидесятников» прошла в борьбе за выживание. Эта борьба стала и материалом их жизни, и материалом их творчества. Своим искусством они зафиксировали образ того исторического отрезка, который получил название застоя. Как это сделало предыдущее поколение кинематографистов, оставившее потомкам лживый образ страны. Сегодняшнее положение «шестидесятников» драматично. Еще располагая биологическим ресурсом (в среднем им 50 лет), они уже исчерпали, по моему, свой идейный ресурс. Оппозиционное сотрудничество с застоем сформировало у «шестидесятников» особый тип художественного мышления, инерция которого уже никогда ими преодолена не будет. Новые идейные задачи, поставленные перестройкой, оказались таким серьезным «весом», который не был предусмотрен режимом либеральных «тренировок». Думается, что «шестидесятники» завершают свою миссию.

Качественный перелом я связываю с новыми работами немногих крупнейших дарований, способных превзойти самих себя. В целом предстоящий кинопроцесс будет отмечен количественным накоплением, т.е. вступает в зону затяжного кризиса.

ЭЛЕМ КЛИМОВ:
«Я САМ ВЫБРАЛ СВОЙ УДЕЛ...»

– Рассказывают, будто бы легендарный Борис Павленок, главный костоправ советского кино эпохи застоя, отчаявшись в своих попытках «исправить» Климова, однажды заявил нашему министру: «Пора с ним кончать! Неужели не ясно?!»

Как Вам удалось подвести начальство к столь четкой и конструктивной постановке вопроса? Когда Вы сбились с «истинного пути» и стали огорчать руководство?

– Первый срыв произошел еще на дипломе. В качестве дипломной работы я готовился снимать фильм по сценарию А.Зака и И.Кузнецова «Все на карнавал». Сценарий был написан специально для меня, очень мне нравился, но мне его снимать не позволили. Насторожил, вероятно, странноватый, необычный герой – массовик-затейник в парке Горького (играть его должен был Евгений Евстигнеев). Учужли и «нехороший» подтекст: наш герой имел в прошлом достойную биографию, воевал на фронте и вот тебе на – потешает толпу в парке отдыха, ходит на ходулях. Да еще и влюблен в женщину, у которой уже есть ребенок... Все это выглядело тогда страшным криминалом, именовалось «очернительством», «дегеронизацией» и т.п. Начальство встало на дыбы. Тем более – дипломная работа...

Я остался ни с чем, но меня вскоре «подобрали» Нусинов и Лунгин, предложив свой сценарий «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». Он мне как-то сразу «показался», и я в него сходу вцепился. В Комитете сценарий, похоже, не совсем раскусили. Посчитали, вероятно, что это будет этакая глуповато-облегченная комедийная история про детишек. Что-то на уровне Одесской киностудии, где процветал тогда подобный репертуар. С тем нас и запустили...

От радости мы сразу рванули в карьер. Работали в диком темпе, чуть ли не круглосуточно. Был очень короткий подготовительный период, и тут же мы уехали в экспедицию.

Хотя нас и запустили, небо над нами не было безоблачным. Произошла острейшая схватка за Евстигнеева. Его ни в какую не хотели утверждать на главную роль. Говорили: «Берите Пуговкина. Его зритель любит». И действительно, Пуговкин актер яркий, в народе очень популярный. Но когда его стали навязывать, мне стало ясно, что доброхоты заботятся не столько об успехе нашей картины, сколько, на всякий случай, хотят перестраховаться и соломку подстелить. Евстигнеев – актер острый, современный, с подтекстом. А с утверждением Пуговкина все в фильме неизбежно бы упростилось и оглушилось. И какие уж тут подтексты...

Я уперся: «Не хотите утверждать Евстигнеева, тогда снимайте сами». Студийных начальников тогда просто передернуло: «Ничего себе мальчик к нам пришел работать! Его, можно сказать, ошастливили: дали без диплома снять полнометражный фильм на главной студии страны, а он нам такие ультиматумы лепит...».

И все-таки утвердили. Но тут ВГИК встал на дыбы. Там вообще были категорически против того, чтобы я снимал «Добро пожаловать» в качестве дипломной работы. Ректор ВГИКа Грошев, вечная ему память, стоял насмерть. Верно сообразив, что уж чего-чего, а пламенный гимн в честь пионерской организации я снимать не собираюсь, он во все инстанции строчил протесты, требовал прикрыть это безобразие, пока еще не поздно... И, видно, достиг своего.

После нашего возвращения из первой экспедиции Комитет потребовал показать отснятый материал. На студию самолично прикатил председатель Комитета Романов, его заместитель Баскаков со всей своей свитой – похороны по первому разряду. Но я решил все не показывать. Подмонтировал наиболее «спокойные» эпизоды, подложил веселенькую музыку. Тем не менее Баскаков своим нюхом что-то учуял и страшно взъелся даже на такой облегченный вариант: «Что это за насмешечки? Что это еще за полеты?!» Романов был более благодушен. Уходя из зала, буркнул: «Пусть летают. Лишь бы весело было...».

Нам вышло соизволение снимать дальше. И тут же нас как ветром сдуло, мы умчались на юг во вторую экспедицию. Я спешил, гнал из всех сил. У меня было такое чувство, что нас в любое время могут прикрыть. И я все время спрашивал у директора картины: «Сколько мы потратили?!» Отвечает – столько-то. «Мало! Надо больше потратить...». Я полагал, что тогда труднее нас будет закрыть.

Опасения мои оказались беспочвенными. ВГИК продолжал гневно протестовать, а теперь еще и Баскаков на нас свой глаз положил. Из Комитета на студию было несколько настороженных звонков, а потом пришла суровая телеграмма: «Съемки фильма немедленно остановить. Группу вернуть в Москву».

Директор нашего фильма Лукин, старьейший, матерый, работавший еще с Пудовкиным, получив эту «похоронку», поступил самым невероятным образом. Никому, ничего не сказав, он спрятал ее в стол. А мы, как ни в чем не бывало, продолжаем съемки. Через какое-то время, не получив ответа о выполненном распоряжении, в Комитете забеспокоились. Звонят Лукину: «Выполнили приказ о прекращении съемок?» – «Да нет, снимают еще...» – «Как так! Вам же специально телеграмму дали!» – «Да где-то она потерялась...» – «Немедленно прекращайте съемки!»

Чтобы выиграть время – оставалось снять уже не так много – послали в Москву Нусинова на переговоры. Пока он там умасливал и успокаивал встревоженное начальство, мы финишировали, побив, наверное, все трудовые рекорды – сняли картину на четыре месяца раньше запланированного срока.

Далее какое-то время все было замечательно. После первых неофициальных просмотров о картине сразу пошла молва. Нас все поздравляли и хвалили. Картину приехал смотреть Юрий Любимов. И тоже похвалил. Ободренные, обласканные после первых просмотров, мы повезли фильм в Комитет – сдавать его уже официально. Я тогда впервые вкусил, что это за удовольствие...

Набился полный зал редакторов. После первых просмотров я уже более или менее представлял, как идет картина, на кого больше реагируют, в каких местах сильнее смеются. А тут абсолютно никакой реакции. Ни реплики, ни единого смешочка. Гробовая тишина. Иногда какие-то странные звуки раздаются – то ли рыдает кто-то, то ли хрюкает... И так при ледяном молчании идет весь фильм...

Потом зажигается свет. Все так же молча, угрюмо встают и с каменными лицами, не глядя на нас, уходят. Наверное, если бы сразу кто-то стал на нас орать, ругаться, было бы легче. А тут этот лед, жуткое молчание нас всех просто парализовало.

В холодном поту выходим из зала в такой длинный, мертвый коридор. Стоим. Ничего сказать друг другу не можем, ничего не понимаем и не знаем даже, что делать дальше. Вдруг какая-то дверь тихонечко приоткрывается. Выходит один из редакторов – Игорь Раздорский. Настороженно оглядывается и, делая вид, будто собирается прикурить, нервно, дергаясь и постоянно озираясь, идет в нашу сторону. Подходит и, наклоняясь, шепчет мне в ухо: «Потрясающе смешная картина! Я оборжался...». И мгновенно уходит. Кафка!

Потом уже и высшее начальство посмотрело. Ну, тут все быстро выяснилось. Один из комитетских деятелей – Сегеди – поставил четкий диагноз: «Нормальная антисоветская картина». Кто-то посчитал, что картина антихрущевская. Кто-то, толком не разглядев, пустил слух, что у нас в иронически-гротескном эпизоде сна героя похоронная процессия пенсионеров несет портрет дорогого Никиты Сергеевича в траурной рамке!..

С перепуту не знали, что делать с картиной. Вроде бы ее куда-то еще возили, кому-то показывали. Но это уже все за моей спиной. Я был отстранен и жил в полном неведении. В томительной неопределенности прошло несколько месяцев. Я оставался без диплома – в такой обстановке о защите не могло быть и речи. Вдруг накануне майских праздников телефонный звонок. В трубке восторженный патетический голос, почти вопль – Марк Донской. «Элем, это ты? Я говорю с тобой, стоя на коленях! Мы только что посмотрели здесь в Болшево* твой гениальный фильм. Послали тебе телеграмму. Немедленно приезжай!»

Потом трубку берет Юткевич, говорит уже более спокойно: «Элем, дорогой, Марк прав. У вас прекрасная картина. Приезжайте скорее в Болшево, мы вас все очень ждем!»

Я стою контуженный, ничего не могу понять. Все было так безнадежно и вдруг такой фортель. Случилось нечто на небесах?

Мы с Ларисой** приехали в Болшево на электричке. Подходим к Дому творчества. Высыпает толпа сплошных классиков. Меня обнимают, поздравляют. Полный фурор!

Приехал Пырьев. Ему наперебой начинают рассказывать про мою картину. Он не выдерживает: «Все. Иду смотреть». «И мы пойдем! По

* В Болшево находится Дом творчества кинематографистов.

** Лариса Шепитько – кинорежиссер, жена Э.Климова.

второму разу...». Все снова спускаются в зал. Картина идет «на ура». Хохот беспрерывный. Пырьев просто катается по полу.

Кончился просмотр, идем в столовую обедать. Вдруг несут огромный торт. Марк Донской заказал в нашу честь. Мы с Ларисой режем этот торт, разносим по столам. Ну, просто праздник души! Одно только неведомо – чего это вдруг так все сказочно переменялось?

Вскоре узнаем: оказывается, перед праздником наш «антихрущевский» фильм у себя на даче посмотрел Хрущев. И будто бы смеялся и будто бы даже похвалил. И ничего «такого» не узрел.

Тут же у меня обнаружилась масса благодетелей, о существовании которых я даже не подозревал. Сначала Кулиджанов дал мне понять, что это именно он, выбрав удачный момент, переправил картину Хрущеву. А вскоре у меня состоялась первая встреча с Ермашом, нашим будущим министром. Тогда же он еще работал в ЦК, в секторе кино. Во дворе «Мосфильма» он подошел ко мне, поздравил с картиной и тут же доверительно сообщил, что это он, улучив наилучший момент, показал ее нашему генсеку...

К сожалению, в дальнейшем то ли ряды моих благодетелей поредели, то ли очень уж было сложно высчитать «наилучший момент» для показа очередному генсеку, но таких счастливых развязок в судьбе следующих моих картин больше уже не было...

– А как насчет завязок?

– После «Добро пожаловать» меня пригласил работать в свое объединение Михаил Ильич Ромм, предложив конкретный сценарий – «Похождения зубного врача» Александра Володина.

Володин к тому моменту, как мы начали с ним работать, ушел из театра. Со скандалом. Каждую его новую пьесу кромсали со все большим остервенением. Он не выдержал и, как рассказывают, послал министру культуры РСФСР авторучку с краткой запиской: «Пишите сами». И ушел из театра в кино.

Надо сказать, он от этого мало что выиграл. В кино его поджидали держиморды еще более крутые. Конечно, история про то, как у человека обнаруживается необычайный талант, а все его дружно, по всем советским обычаям затаптывают, не могла вызвать в стенах Комитета особого воодушевления. Никак не могли решиться нас запустить. К тому же сценарий попал в Комитет в конце 1964 года. Только что смели Хрущева. От общей смуты комитетские чиновники были в двойном перепуге. Всем редакторским войском тогда командовал Дымшиц. На обсуждении он изворачивался как уж: и либералом, высоким ценителем искусства очень хотелось прослыть, и запустить нас было страшно. «У вас город Глухов... Вы принижаете и упрощаете простых советских людей». Потом вцепились и другие. «Почему у вас герой не борец? Почему он невзрастен?» Стали внушать, что мы живем в таком обществе, где талант ценят и защищают, что в нем не может быть завистников.

А там в команде спецы были отборные. Один из них – некто Сегеди, когда мы остались у него в кабинете с глазу на глаз, распахнул душу:

«Мы, редакторы – цепные псы коммунизма...». Но я в этом уже и сам убедился.

Я помню, на одном из таких обсуждений Володин уже не выдержал и после выступления некоего Скрипицина саданул матом и хлопнул дверью.

Измотав все нервы, все же запустили. Но пока мы снимали, времена совсем переменились. Страна быстро откатывалась назад. В литературе, театре, кинематографе, везде дружно, организованно, воодушевленно душили, давили все то живое, что успело родиться в период «оттепели». В Комитете картину встретили в штыхы...

По правде сказать, я и сам был не очень доволен фильмом. Сценарий Володина мне очень нравился, но снимать его было очень трудно. Строго говоря, это никакой не сценарий – он был написан в форме эссе и трудно было найти ему конкретную форму, стиль, интонацию. Это была такая притчевая история, жанр по тем временам для нашего кино совсем новый, неосвоенный.

Володин был все время с нами, старался всячески помочь. Но, честно говоря, лучше бы он этого не делал. Сам характер этой работы требовал от режиссуры большей свободы поиска, опробования самых разных вариантов. А автор все время висел над нами, дрожал над каждым словом. Все боялся, что мы чего-нибудь нарушим, исказим. К тому же для фильма было бы лучше, если бы в нем оказалось побольше юмора, легкости, игры. А Володин, наоборот, все старался как-то усерьезнить.

К тому же я как постановщик в этом фильме замахнулся на сложные, рискованные эксперименты со звуком, музыкой, пластикой и не во всем вышел победителем. Не хватило для этого опыта, в частности, опыта работы с актерами.

– Но ведь претензии к Вам были не по этой части?

– Конечно. Били за другое. В момент, когда в искусстве, в культуре (да и разве только в ней) разворачивалась неистовая, героическая битва за искоренение всего талантливого, неординарного, мы выходили с притчей о том, как в одном провинциальном городишке губят зубного врача с редчайшим даром без боли рвать больные зубы. Ну, как дать зеленый свет такому фильму?

На все лады пытались локализовать «несчастье». Особенно навалились на финал. Фильм завершался тем, что удивительный дар, который пропадал у нашего героя неожиданно, открывался у его ученицы. Хэппи-энд! Но мы давали понять, что все, что было с героем, повторится и с его ученицей. Тут нас пытались поправить еще на стадии запуска. Дымшиц в заключении настроил: «Было бы желательно, что авторы продумали финальную реплику Учителя и выстроили ее таким образом, чтобы не возникло впечатления обязательности неприятностей для каждого талантливого человека». Теперь уже не советовали, а требовали. «Выпустим фильм, если срежете часть финальной фразы с намеками на повторение всего». Я отказался. На меня потом напустился Володин: «Да брось ты! И так все ясно. Давай уберем!» – «Нет, ни за что...».

– И чем кончилось?

– Дали третью категорию. Тираж – 25 копий. Фильм практически никто не видел...

– Дальше – больше?

– Как-то меня пригласил на разговор Пырьев, он ко мне после первой картины вроде благоволил. «Едем (так он меня называл), ты что не понимаешь, что после твоего «Зубного врача» тебе жизни не будет? Времена-то меняются...».

Слова оказались пророческими. У меня началась долгая, тяжелая полоса. Я был полон сил, желания работать, но все, что я ни предлагал, резалось на корню. Для альманаха «Начало неведомого века», который потом загремел на «полку», предложил экранизировать рассказ Бабеля «Измена». Поскольку весь альманах тогда задумывался как экспериментальный (что-то вроде киношного «Метрополя»), я тоже размышлял, напридумывал всего. Изобразительный ряд – до самого финала – представлялся мне как фотофильм. А весь финальный блок должен был монтироваться из наиболее экспрессивных фотокадров, запечатлевших обрывки движения, и в кульминационный момент все должно было переходить уже в чисто кинематографические, движущиеся кадры. Лихо был задуман и очень необычный звуковой ряд. Но Баскаков пресек всю эту затею одной фразой: «На фиг нам этот Бабель!..»

Дважды – в 1967-м и в 1969-м попытался запуститься с «Агонией». Не дали!

Западные немцы искали русского режиссера – был проект сделать фильм «Сказки Гофмана». Быстро с ними договорились. Сорвалось!

Предложил делать «Левшу» по Лескову. Я не собирался снимать этот фильм таким откровенно лубочно-буфонным. Хотел пойти более сложным путем. Все как бы всерьез, натурально. Например, когда уронили Левшу, голова у него раскололась. Веревкой ее перевязали. Но на экране все равно должно было быть видно – трещина настоящая. И вот он, бедолага, лежит и на последнем издыхании предупреждает: «Не чистите, ребята, ружья кирпичом – проиграте войну...». Много там было всякого напридумано, а завершаться фильм должен был... «кинохроникой» крымской войны – кадрами, стилизованными под старую хронику.

Но, видно, я уже был в «черном списке», и все начальники хорошо себе представляли, что я им на этом материале выдам. Талант и власть, гибель художника, пьянство – все лесковские мотивы накладывались на наш родной «развитой социализм» со страшной силой. И мне сразу было сказано: «Не надо».

Тогда же впервые возник проект экранизации «Мастера и Маргариты» Булгакова. С таким предложением вышел итальянский продюсер Франко Кристалди. Он хотел, чтобы я стал постановщиком, а в главной роли снималась Клаудиа Кардинале. В Комитете этот проект быстренько похоронили.

Но особенно мне жалко «Вымыслы». Мой брат Герман специально для меня написал сценарий по мотивам русских народных сказок. Веселый, озорной, с массой каких-то забавных придумок. Там все было: и юмор,

и сатира, и лирические образы, много жуткого, страшного. Были очень яркие характеры: Иван-дурак, царь. Я на этой работе завелся, нафантазировал, наверное, столько, что в жизни больше столько не придумывал. И все у нас было, чтобы сделать настоящий зрелищный фильм. А по сути – очень серьезный фильм о Руси. Неслучайно действие у нас начиналось в традиционном сказочном духе, а потом все перерастало в другое измерение – горькое и печальное. К этому и цеплялись: «Русская сказка веселая, а вымечность нагнетается». «Русский народ показан диким и темным» и т.д.

С боями пробились в запуск. Мне удалось собрать прекрасную группу, и мы уехали на выбор натуры. Исколесили весь русский Север. Столько открыли для себя, столько узнали! А какие места нашли! Я после этой поездки уже просто воспыхал. Можно было начинать съемки. Но вот тут-то на самом взлете нас и подстерegli...

– А как это произошло?

– Когда случилась очередная осечка, в Госкино происходила пересменка генералитета. Романов уступил министерское кресло Ермашу. Он «притормозил» нас очень своеобразно, как будто из самых лучших соображений: «Элем, какие «Вымыслы», какие сказки! Брось эту ерунду. Я новый министр. У меня есть полтора-два года. Давай играть по-крупному: Ставь "Агонию"....».

Эта неожиданная рокировка впоследствии кончилась двумя бедами сразу. В 1975-м «Агония» загремела на «полку». А после такой «осечки» меня уж тем более не могли подпустить к «временно отложенным» «Вымыслам»...

– После «Похождений зубного врача» вы сделали фильм «Спорт, спорт, спорт» – неожиданный и необычный...

– Из всего, что тогда задумывалось, только с этим и проскочил. Конечно, не самая дорогая и важная для меня вещь, хотя я и делал ее с увлечением. После того, как мне подряд завернули целый букет предложений, я понял, что ничего «такого» мне сейчас сделать просто не дадут. А в это время мой брат Герман Климов как раз заканчивал Высшие сценарные курсы. Для диплома он писал документальные новеллы из жизни спорта, так как сам он был профессиональный спортсмен и эту сферу жизни очень хорошо знал. Я ему предложил все эти новеллы объединить и сделать сценарий для полнометражного фильма. Он говорит: «А может, ты его сам и снимешь?» Я подумал, подумал. Перспектив у меня никаких, а тут – тема нейтральная, никого не напугает. Заодно и брату помогу. Приближались Олимпийские игры в Мексике. Мы пришли к директору «Мосфильма» Сурину (надо отдать должное – он все-таки хорошо ко мне относился) и говорим: «Хотим такой глобальный фильм о спорте сделать. Коллаж хроники, документальных съемок, игровых эпизодов. С юмором».

Совратили. Написали сценарий. Придумали объединяющий все новеллы ход – такого завирального массажиста дядю Володю, закадровые рассказы и комментарии которого помогали связать воедино весь этот пестрый, разнородный материал.

Работа – в кои-то века – шла для меня благополучно, почти припутном ветре. Правда, как режиссер я совершил одну грубую и непростительную ошибку. Я взял на роль массажиста дяди Володи профессионального актера. А у этого персонажа был вполне реальный прототип. Мы с ним не раз встречались. Человек с невероятным юмором и грандиозный рассказчик. Его-то и надо было снимать! Но у меня чего-то в голове не хватило сообразить это сразу. Понял, когда уже поезд ушел. Кусал потом локти..

– Сдали картину без проблем?

– Две пробойны получили. Был у нас очень эффектный и озорной эпизод, когда наш дядя Володя-массажист рассказывал, как он Льва Толстого сделал великим писателем. Мы поехали в Ясную Поляну, подмолодили сильно дядю Володю, сняли несколько кусков под дореволюционную хронику, смонтировали ее с подлинной старой хроникой и сделали монтаж из известных хроникальных кадров и фотографий Льва Николаевича, когда он гарцует на лошади, катается на велосипеде и т.д. И все это озвучили закадровым голосом Толстого. Он признавался, что если бы не спорт, то ему бы никогда и ни при каких обстоятельствах не стать писателем... Пришлось с этой забавной новеллой расстаться – был перепуг, что мы тут на великого русского гения замахнулись...

И еще одну новеллу ликвидировали, политическую. После разрушенной Олимпиады у нас шел эпизод из современной китайской жизни. Заплывы Мао Цзедунa. Это был монтаж из хроники. Поляки каким-то образом сняли это невообразимое действо, а мы у них пленку добыли. Получился очень выразительный монтаж. К тому же мы нашли китайского диктора, который по-русски восторженно всю чудовищную галиматью прокричал. Полный блеск!

Но тут тяжелая артиллерия вступила в дело – мой ангел-хранитель Владимир Евтихианович Баскаков сделал серьезное заявление – что на фига нам лезть в политику, эпизод вызовет серьезные осложнения с Китаем и очередной кризис в мировой политике. Ну, чего не сделаешь ради улучшения отношений с великим соседом...

Но вообще фильм впервые приняли почти что сходу. Дали вторую категорию. Пустили широко на экран. Мы получили за него массу призов, и я даже стал считаться главным сценаристом по спортивному кино. Юткович вообще считал «Спорт, спорт, спорт» моим лучшим фильмом. А ведь то была картина, которую я, если и не делал вполсилы, но и не горел особенно. И вот, пожалуй: фортуна как будто подобрела. Мне словно подавали знак, как следует себя вести, чтобы все в жизни было хорошо и гладко. В следующий раз выбери тему еще спокойнее, еще нейтральнее, особенно не претендуй, уважай и слушай начальство – и тебе пены не будет! Но я из этой истории сделал свои выводы.

– Никто из героев этой книги не оставил о семидесятых сколь-нибудь светлых воспоминаний. Но для вас это десятилетие, похоже, было просто перечеркнуто в жизни. Во всяком случае киносправочники свидетельствуют: «Спорт, спорт, спорт» снят в 1970 году, а следующая Ваша картина

«Прощание» появляется на экране только в 1981 году. Пауза, дыра – одиннадцать лет. Правда, словно в издевку упоминается еще о том, что Вы сделали пару сюжетов для «Фитиля». На это ушло одиннадцать лет?! Я знаю, что сердобольные дяди из Госкино очень заботились о том, чтобы Алексей Герман, Кира Муратова, Оtar Иоселиани, Андрей Тарковский и другие режиссеры этого круга не слишком «перерабатывали» и мариновали их в вынужденном простое и по три и по четыре года. Но так долго в «безработных» не оказывался никто! Разве что только Сергей Параджанов. Но тот не снимал, потому что четыре года отсидел. А потом как-то непривычно было выпустить недавнего зэка на съемочную площадку... А по какой причине «молчал» Климов?

– Да, это самая черная и безнадежная полоса была. Я рассказывал, что и до «Агонии» все шло не слишком гладко. А после запрета «Агонии» меня словно заколдовало. Тут все сошлось одно к одному. Вокруг все прокисло, страна задыхалась просто. На съемках «Прощания с Матерой» погибла Лариса.

На свою беду я ей сам и насоветовал это снимать. Она готовилась делать «Село Степанчиково». У них с Наташей Рязанцевой был готов сценарий, и они, можно сказать, были уже почти что в запуске. Но Лариса, видно, еще колебалась, окончательного решения не приняла. И вот сидим мы втроем на кухне, с нами наш сын, Антон, еще маленький совсем. И у нас идет такой вроде полупутиливый разговор, игра такая – мы объясняемся через Антоша. Лариса говорит ему: «Спроси папу, какой фильм мне все-таки делать». – Я отвечаю: «Передай маме, что «Село Степанчиково» ей делать не надо». Антоша ей докладывает: «Не надо «Село Степанчиково» делать». – «А ты спроси у папы: «Почему не надо?» – «А потому не надо – скажи маме – что для того, чтобы «Село Степанчиково» делать, надо иметь чувство юмора. А у нее – нету». – «А ты спроси. Антоша, что же тогда маме делать?» – «Скажи маме, что ей надо делать «Прощание с Матерой». Если она хочет после «Восхождения» подняться куда-то еще выше, то это как раз для нее...».

Вот так – сам присоветовал... Я обычно в доме все первым читал. И «Матеру» тоже раньше Ларисы прочитал. И некоторое время даже прикидывал: не взяться ли мне самому за эту вещь? А потом показалось – нет, это все-таки Ларисе ближе, она лучше сделает. И вот так все перевернулось – пришлось мне все же «Прощание» снимать.

Трудная была работа.. И сдавали мы ее трудно, долго, мучительно. Изводили поправками. Я отказывался, упирался. Тогда пригрозили, что просто-напросто картину отдадут другому режиссеру, и тот вырежет все, что полагается. «А как же авторское право?» Бросился узнавать. Узнал: никакого авторского права у нас нет и в помине. По закону автором фильма является... студия!

Потом, когда картину все-таки приняли, так все лихо устроили, что ее практически никто не видел. И не мог увидеть. В нашем прокате ее практически не было – промелькнула где-то на задворках. На зарубежные фестивали ее не давали, я это знаю, хотя официальные приглашения были.

Когда приезжали зарубежные критики, кинематографисты сюда и просили: «Ну, покажите "Прощание"!», тоже не показывали. «Нет залов...». Ну, нет во всей Москве свободных просмотровых залов... Тяжко все это вспоминать...

— А что все-таки случилось с Вами после «Агонии»? Почему была такая многолетняя пауза?

— Мне ничего не давали снимать. История с «Агонией» обернулась для меня двойной бедой. С одной стороны – запрет. С другой – я не мог тогда о том распространяться, но сам про себя хорошо понимал, что картина у меня не очень-то и вышла*. Я не сумел по-настоящему воспользоваться этим грандиозным историческим материалом, выжать из него все, что можно было выжать. Картину били совсем за другое, но у меня был счет и к самому себе. Я так был недоволен своей работой, что тут же стал искать материал для новой работы, чтобы «реабилитироваться». Наверное, если бы я предложил тогда что-либо простенькое, незатейливое, может, и не возникло бы больших проблем. Но снимать абы снимать – об этом не могло быть и речи. А уж тогда, в той ситуации – тем более. Я искал какой-то особый, сверхсложный, сверхтрудный для реализации материал, чтобы взять «реванш», чтобы доказать всем и себе самому, что я – «могу». Вот тогда я и набрел на «Хатынскую повесть» Алексея Адамовича.

Мы познакомились, мгновенно подружились, и оба загорелись этой работой, ее возможностями. Мы договорились, что делаем не обычный «партизанский фильм», а попробуем заглянуть в бездну, сатанинское, глубины ада. Если я искал встречи с «запредельным» материалом, то тут его было с головой...

Я собирался делать эту картину на «Беларусьфильме». Поначалу все шло нормально. Как-никак интерес к нашей работе проявил сам Машеров, хозяин республики. Была сформирована очень хорошая группа. Мы нашли интересного паренька на главного героя. Всесторонне проверили его возможности, подготовили к сложнейшей работе. Можно было начинать съемки. Но...

Неожиданно в Минск прикатили Павленок и Даль Орлов. Они привезли с собой официальное заключение Комитета на наш сценарий, где значилось двенадцать замечаний. Любое из них убивало фильм наповал. Дорогие гости затем и пожаловали.

Кстати, случайно мы заранее узнали, как именно нас собираются «кончать». Павленка и Орлова возил на «Волге» шофер, который до этого работал в нашей группе. Он-то и рассказал, как московские начальники надрались в ресторане, а по дороге в гостиницу, не выбирая выражений, обсуждали ход предстоящей боевой операции. Так что сценарий казни был нам известен наперед.

Все должно было произойти на худсовете, к которому мы тщательно готовились. Мы показали пробы. Выставили эскизы, старые фотогра-

* Подробнее об истории создания этой картины см. в книге «Полка».

фии, собранный документальный материал. И решили показать одну из «героинь» фильма – настоящую партизанскую винтовку. На стене висел портрет Гитлера, а винтовка была нацелена на него. Пиротехник спрашивает: «А может, и зарядить?» Я не долго размышлял, говорю: «Давай». Зарядили, к счастью, холостыми...

Народу пришло невероятное количество. Казалось, что в комнату набился весь Минск. Началось обсуждение. Грандиозную речь сказал Адамович. Хитрый Павленок ушел в тень, оставался все время где-то «за кадром», а главным палачом был Даль Орлов. Зачитал он свои претензии. Выслушивать все это было невозможно. Алесь слупал-слушал и вдруг вскочил. Я будто прочитал его мысли: сейчас он схватит винтовку и жахнет в упор в нашего мучителя. И у меня у самого было абсолютно то же желание. И я тоже вскочил! И Алесь, наверное, понял это и схватил меня за руки. А я схватил его. Наверное, это было зрелище! Наступила какая-то мертвая пауза... Потом как-то разом все поднялись. Мало кто понял, что с фильмом все кончено. Кто-то уже двинулся ближе к двери, кто-то стал досматривать эскизы, фотографии, которые так всем понравились. Вот тут-то и наступила неожиданная развязка. У нас был директор картины, пожилой, замечательный дядька. Он подошел к винтовке и, не зная, что она заряжена, почему-то нажал курок. И грохнул выстрел, да еще какой!

Что тут было! Все врассыпную. Женщины завизжали. Кто-то рухнул на пол. И в этот момент я увидел лицо Даля Орлова. Он в одну секунду все проиграл и понял, к чему шло дело, когда мы с Алесем вскочили и схватили друг друга за руки. Он весь побелел...

Но он свое дело сделал. Ультимативные требования, которые нам предъявляли, принять было невозможно. Я отказался их выполнить. Тогда картину мгновенно и с радостью закрыли. Мне это дорого обошлось...

Я страшно увлекся этой работой и уже слишком глубоко в нее погрузился. Пережить столь внезапное ее прекращение было очень трудно. И произошел нервный срыв, я тяжело заболел. Весь стал покрываться какими-то волдырями, язвами. Кожа на мне трескалась, сползала кусками... Лариса мазала меня каждый день какими-то жуткими мазями и забинтовывала. Всего! Я потом с трудом одевался и мог ходить только с палкой. Потом выяснилось, что дело мое еще хуже. Оказалась поражена левая половина мозга...

Отдохнул я долго – почти год. Но никак не мог успокоиться, смириться – продолжал обивать пороги у наших киноначальников, пытался спасти начатую нашу работу. Однажды весь забинтованный, как кукла, с палкой прорвался на прием к Ермапу. Он держался развязно, непрошибаемо. Уже не тот, что был в 1972 году, – весь такой из себя Министр Министрыч. «А кто это ко мне с палочкой явился? Уж не разжалобить ли меня хочешь?» Вот такие были у него милые шуточки.

Я уперся словно в глухую стену. В продолжении работы над «Убейте Гитлера» было категорически отказано. Ну, что думаю: сдаваться или уж совсем осмелеть? Поехал к Юрию Карякину. Мы с ним давно дружили.

Говорю: «Давай «Бесов» делать...». Оказалось, что я не первый с этим предложением пожаловал. Еще раньше о том же просил Жалакявичус. Карякин меня спрашивает: «Ты мне скажи, из-за чего ты собираешься делать эту вещь?» Я говорю: «Из-за Ставрогина». – «О, тогда я с тобой!..»

Мы поехали в Малеевку, засели за работу. Начали читать всего Достоевского, размышлять, набрасывать сценарий. Возможно, это и помогло мне тогда как-то подняться, распрямиться после всего, что произошло. Работали с таким упоением! Я погрузился в такую пучину – прекрасную, страшную, завораживающую...

Мы выработали конкретный план сценария, написали заявку. Наш проект – не боюсь этого сказать – был уникальным. И сам фильм, и работа над ним должны были идти необычным путем. У нас предполагался открытый финал – мы не могли его заранее угадать и записать. Финал должен был родиться в результате параллельной работы двух групп – съемочного коллектива и научной лаборатории по изучению человека, его тайн. Дело в том, что мы собирались привлечь к работе над картиной специальную группу профессиональных психологов и гипнологов с тем, чтобы исследовать сложнейшие психологические состояния человека, характеры, созданные Достоевским, и художественно, и строго научно. И мы не знали, каков будет итог этой совместной работы.

– Но разве могли в Госкино запустить сценарий, финал которого заранее неизвестен?

– Ну, в это и уперлись. Хотя на этот раз мы постарались не раскрывать все свои карты, обложили заявку ватой и навели должный камуфляж. Но и конспирация нам не помогла. Нас забодали еще на дальних подступах.

Мы не сразу сдались. Ходили кланялись в ЦК, пытались сделать своим союзником Загладина. Водили хороводы вокруг Феликса Кузнецова: «Ну, помоги!» И чего только еще не предпринимали. И все нам говорили: «Да-да-да... Интереснейший проект... Надо пробивать!» Но реально никто не помог. И безнадега была полная...

Заворачивали меня тогда со всем подряд. Наверное, если бы однажды предстал под светлые очи начальства со сценарием по легендарной «Малой земле», то результат был бы, наверное, тот же, что и с «Бесами» и со всем остальным...

– А что еще было зарублено?

– С Виктором Мержко по незаконченной повести Василия Шукшина «А поутру они проснулись...» мы написали сценарий «Пьяные». Все действие происходило в выпрезвителе, который как бы не имел конца... Такой всесоюзный выпрезвитель. В одной из ролей должен был сниматься Владимир Высоцкий. Сценарий получился жестким, страшноватым, но в то же время и очень смешным. Мы хотели сделать фильм с любовью к этим несчастным людям, к России.

Мне очень нравился там финал. Зима. Раннее утро. Герои наши выходят из выпрезвителя. Мы видим, как их встречают. Кого – мать, кого – жена, кого – верные дружки. А компания настоящих «профессионалов» сразу направляется к ближайшему «Гастроному». И тихо-тихо идет снег –

чистый, пушистый. А за кадром – поют «Шумел камыш». Но по настоящему, красиво... Когда-то у меня во ВГИКе была снята курсовая работа – такой этюд о снеге. Как он падает чистый-чистый, как потом его топчут ногами, потом убирают машинами, сбрасывают в Москва-реку. Кончалось тем, что на серых грязных кучах сидели вороны – кладбище снега. Я решил, что, может быть, и повторю этот этюд здесь в «Пьяных» под красивое пение «Шумел камыш...».

Лариса прочитала сценарий, говорит: «Ребята, спрячьте это подальше, чтобы никто не видел, и напишите фальшивый сценарий. Туфту какую-нибудь. Чтобы это шло как антиалкогольная тема и ничего больше». Я захорохорился: «Ну, вот – буду я еще прятать...». К тому же я убедился, никакие мистификации мне уже не помогали.

Показали сценарий директору «Мосфильма» Сизову. «Ну, ребята, вы даете! Такого страху нагнали – после такого фильма у нас вообще пить перестанут...».

Отнесли сценарий в Госкино. Но уж если Сизов не стал нашим союзником, то там тем более. Завернули в одночасье.

Потом еще один замысел очень интересный утробили – «Преображение». Был здесь в Москве один западный немец, журналист Кухинке. Он снялся у Данелии в «Осеннем марафоне». Так вот, этот Кухинке познакомил меня с одним богатым нефтепромышленником. И вот он решил помеченатствовать: предложил мне сделать фильм, где были бы и немцы, и Россия. Может быть, даже что-нибудь из давней истории. Липь бы про что-нибудь положительное в наших взаимоотношениях, а не в очередной раз про войну. Ведь бывало, что Россия и Германия не только воевали...

Время было уже совсем сумрачным. У меня образовалось уже целое кладбище проектов, которые не дали осуществить, и я подумал: «А что? Может, на этом «маршруте» удастся проскочить? Вместе с моим братом Германом стали искать подходящий материал. Наткнулись на очень интересный рассказ С.Наровчатова «Абсолют». Выяснилось, что сам-то рассказ написан на основе вполне реального случая, который даже Бальзак в своем русском романе упоминал. Сохранились и воспоминания Де Сигюра, французского посла еще при Екатерине, где упоминается эта диковинная история о том, как не поняли распоряжения царицы, будто бы повелевшей набить из одного западного банкира чучело, и пустились ретиво исполнять распоряжение самым буквальным образом.

Мы в этот сюжет вцепились. Стали фантазировать. Полезли в самую эпоху. Прочли уже горы литературы и загорелись еще больше. Сценарий получился занятным. Кстати, многое в него перенесли из того, что было придумано еще в зарубленных «Вымыслах». И все это как-то хорошо вписалось в новую вещь.

Потащили «Преображение» в Госкино. Ермаш прочитал. «Ну, ладно. Первую серию делайте, а вторую не надо». А вторая часть, действительно, могла показаться как бы отдельной, самостоятельной. Там от локальной, конкретной истории мы уже переходили в другое измерение: это уже

был рассказ про народ, про Россию. Давался как бы срез российской жизни – разных слоев, нравов, характеров.

Ермашу все это не понравилось: «Дико... Страшно... Жутко... Там на Западе не разберутся, когда это происходит. Еще подумают, что сегодня...» – «Как это?! Не поймут, что XVIII век?» – «А кто их знает...».

Уже не было Ларисы, которая раньше меня после таких начальственных «ласк» спасала, выхаживала, помогала «держать удар». Жить становилось уже неважно.

Кстати, тогда я опять стал всерьез думать о том, чтобы поставить «Мастера и Маргариту». Бездарная, конечно, по тем временам была затея. Но все равно пошел к Ермашу просить. Он меня завернул: «Да, брось ты... Это же семейный роман Булгакова! Чего он тебе дался?» Я настаивал. «Не-не-не-не... Успокойся, в этом веке этого не будет...».

Потом уже, когда грянули перестроечные времена, перед самым V съездом я опять был у него на приеме. Он уже помят, потеплел – начал «перестраиваться». «Ну, чего ты хочешь делать?» – «Мастера». «Мастера?» – «Ну, что ж... Давай снимай». Сбылось заветное желание – я, наконец, получил разрешение! Но не успел я по-настоящему этому порадоваться, как тут же «попал под поезд» – грянул наш революционный V съезд, меня избрали руководителем союза. Уж какой тут Булгаков – я «вырубился» на несколько лет...

– А что Ермаш был за человек? Ну, скажем, по сравнению с Романовым?

– Романов был по виду такой тихий дедушка. Вроде бы и добрый, и не ахти какой злобный. Но с кругозором юного пионера и абсолютно клишированным сознанием. Весь какой-то размазанный...

Филипп Тимофеевич был более крутого замеса и на фоне своего предшественника выглядел куда как импозантнее. Отношения у меня с ним все время были какие-то двойственные. Начал он свою министерскую карьеру вроде бы обещающе. Запустил «Зеркало» Тарковского. Меня с «Агонией». Запустил Ларису с «Восхождением», что казалось тогда невероятным. Замахнулся было на какие-то реформы. Но он быстро стал меняться, почувствовал себя большим советским начальником, «хозяином жизни», которому все позволено. Держался подчеркнуто раскованно, снисходительно. И просто купался в своей роли...

Однажды пришел к нему на прием Валентин Распутин – по «Прощанию». Ермаш с ним сразу зализал, на «ты». «Я тоже из Сибири...» А Распутин был такой скромный, деликатный человек. Он был просто смят, опрокинут этой барственной развязностью, циничными шуточками.

Надо сказать, дорогое это вообще было удовольствие – посидеть вот так и побеседовать в кабинете вершителей наших судеб. Как-то – еще шли бои за «Агонию» – я прихватил на подмогу Лунгина. Когда вышел из кабинета, его трясло, он в себя не мог прийти: «Это же гестапо! Как ты это выносишь?» И он, бедный, больше уже не смог себя заставить, чтобы еще раз со мной туда сходить. А я там «закалился» на всю оставшуюся жизнь...

Сегодня больше руководители оправдываются, скорбят, мол, время было трудное, приходилось исполнять волю высших сил. Помню, как-то пришел к Ермапу – он весь обложен книжками по истории. «Вот видишь: готовлюсь по твоей «Агонии» ответ держать...».

Но я помню и другое: как лично с ним пришлось объясняться по «Прощанию», как он мне «медосмотр» тогда устроил. Его возмутило начало фильма, когда пожегшики едут на лодках в таких целлофановых накидках. «Это еще что за Ку-Клукс-Клан едет уничтожать русскую деревню? Это же от имени какой власти?!» Потом в приступе вдохновения начал рисовать мои мизансцены. «Они же у тебя религиозные!» «А бородач этот, ублюдок. Это что, воплощение советской власти?!» Влезал в каждую фразу, в каждую деталь. Что в ней, что под ней...

«Обстоятельства заставляли?» Нет уж, извините! Не было тогда еще с картиной никаких «обстоятельств». Сам старался...

– А его боевые помощники – Павленок, Даль Орлов, Богомолов... Что это были за фигуры?

– Вот уж кого мне не хочется вспоминать. Ничего, кроме рвотного чувства, они у меня не вызывают...

– И все же...

– Бравые пожегшики из «Прощания», которые утюжат кладбище, и пенители прекрасного из нашего Госкино – это одна команда. Они для меня – на одно лицо. Они «страдали»? Вынуждены были выкручивать нам руки? «Партия велела»? Да, сладострастно они свою черную работу делали! На полном вдохновении!

Я уже говорил, что при первом запуске «Убейте Гитлера» нас взял под свое крыло сам Машеров. И в этой ситуации Павленку с сотоварищами можно было бы спать-почивать и не дергаться. Как-никак кураторство и, стало быть, ответственность взял на себя первый человек в республике, кандидат в члены Политбюро. Но не спалось и не дремалось. Стали строчить письма Машерову. Под видом доброжелательной критики и общей заинтересованности в конечном успехе просто-напросто доносили ему, упреждая о том, что мы его можем «подставить».

– Мы нашли это письмо, подписанное Ермапом. Вот оно: «Авторам и руководству студии нами был высказан ряд замечаний и пожеланий, имеющих, по нашему мнению, важное значение для уточнения концепции будущего фильма.

Установлено, например, исключить из экспозиции фильма сцены провоза Гитлера по странам Европы, возникшие в воображении Флеры, многочисленные его появления в кадрах кинохроники и в финале картины в образе младенца. Столь широкий показ Гитлера может заглушать классово-исторические корни фашизма, локализовать эту проблематику для современности.

Были высказаны также суждения о необходимости (...) придать более организованный характер действиям партизан.

Значительные разногласия с авторами возникли при обсуждении принципиально важной сцены «кругового боя» на горящем болоте.

Нынешняя сценарная запись этой сцены несет в себе тенденцию некоей «общечеловеческой» морали, уравнивающей и тех, кто развязал войну, и тех, кто стал жертвой фашистской агрессии. Фашисты и партизаны включены в один круг бессмысленного, по существу, движения, из которого нет выхода ни тем, ни другим.

В «круговой бой» оказываются вовлеченными и власовцы. Но появление их художественно не аргументировано и лишено социального анализа, что также исключает возможность сохранения этого мотива в фильме.

Представляются не очень точными некоторые акценты в образе Флеры. Я имею в виду те моменты, когда под влиянием пережитого подростка переполняет физиологическое желание убивать. Очевидно, это должна быть не просто жажда убийства, а стремление уничтожить врага.

В ходе беседы мы также предостерегали авторов от увлечения непомерными эмоциональными перегрузками, натуралистическими деталями и усложненной символикой (к чему, кстати сказать, Климов питает пристрастие).

(...) Полагаю необходимым, Петр Миронович, проинформировать Вас о деталях обсуждения, т.к. знаю Ваше отношение к этой работе (...).

С глубоким уважением

Ф.Ермаш»

Ну, кто тянул за язык, «зная отношение», вот так «информировать»? Да еще о таких деталях – запутывать «общечеловеческой» моралью, власовцами, склонностью Климова к усложненной символике?

Старались ребята. Ох, как старались!

– А что все-таки при такой вот, как Вы сказали, «полной безнадеге» помогало держаться – не скурвиться, не залезть от отчаяния в петлю?

– Спасала, помогала выстоять Лариса. Пока была...

Спасало то, что, может быть, успевал увлечься новой работой после того, как был зарублен очередной замысел или сценарий.

Спасали поездки по стране. Я очень много ездил по городам и весям нашей необъятной от Бюро пропаганды советского кино. Встречался со зрителями, показывал фрагменты своих фильмов. Эти поездки спасали не только от голодной смерти, но еще были и отдушиной. Потому что строй строим, а люди – это люди. Какие я видел глаза на этих встречах, какие слова мне говорили! И встречи эти согревали, давали веру и надежду какую-то. Потому в самое тяжелое время, когда со мной уже все могло случиться – «выплоть до...», я себе сказал: «Любая судьба, но на Родине». Сколько раз меня за кордон приглашали и не одна была возможность туда отгresti и неплохо устроиться, но я уже выбрал свой удел...

А еще спасали книги. Очень много я тогда читал. Благо, времени «свободного» тогда хватало – Госкино заботилось. Вот если б только они знали, что я читаю, то, может быть, полезнее было бы для режима не выпускать меня со съемочной площадки.

Лариса иногда мне говорила: «Ну, что ты все лежишь да читаешь? Надо идти бороться, пробиваться как-то!» Ей, видимо, начинало казаться, что я «лег», сложил лапки. Я отшучивался.

Конечно, я читал литературу не совсем традиционного круга. И эти книги выгаскивали из депрессии после очередной катастрофы, будоражили фантазию, вызывали желание снова работать.

– А была в кинематографической среде какая-то взаимная поддержка в пиковых ситуациях или все разбрелись по своим личным несчастьям?

– У меня такое ощущение, что уже в начале 70-х годов всех нас как-то подмяло. Каждый нес свой крест.

Вот был такой незабываемый день, когда мы хоронили Шукшина. День, который перевернул нас всех. Мы приехали с Ларисой в Дом кино, где шло прощание. Гроб на постаменте. Океан слез. Сменялся через каждые несколько минут траурный караул. И мы готовимся одеть эти жуткие повязки. И вот в этот момент меня берет за рукав некто Киященко. Был такой редактор в Госкино, возглавлял куст исторического фильма. И он ко мне так прикивает и шепчет: «Мы тут посоветовались, – а гроб рядом стоит, в двух шагах, – что «Разина», Элем Германович, вам надо делать. В ЦК мы уже проконсультировались...». Меня будто током ударило! Разворачиваюсь – пришиб бы его, наверное, на месте. Лариса успела меня схватить: «Ты что?! Здесь...».

Когда гроб выносили из Дома кино, еще не знали даже, где хоронить придется. На госнебесах еще решали, чего Вася достоин, чего не достоин. Пронесся слух: на Немецком! В последнюю минуту принесли другую весть: разрешили на Новодевичьем...

Похоронили. Поехали в Дом литераторов. Панфилов был, Инна Чурикова, Тарковский, Юра Ильенко, еще кто-то. И вдруг так мы стали все рыдать, так клясться в любви друг к другу, говорить, что мало видимся, мало помогаем друг другу. А ведь уже и отлетаем по одному... Такой душевный порыв тогда был, такой горький выплеск. Потом, уже ночью, почему-то поехали в мастерскую к скульпторам Сидуру и Лемперту. Всю ночь там сидели, вспоминали. Опять плакали, обнимались, клялись. Видно, почувствовали тогда все разом, что с нами что-то происходит, что уходим мы куда-то друг от друга, что время нас растаскивает по разным углам...

И потом, уже в последующие годы как-то явственнее это проступило: не объединяло уже нас горе, беды, несчастья каждого. Конечно, взаимопонимание было. Мы продолжали следить друг за другом, интересоваться и даже порой пытались помочь один другому. Но ведь и время было таким подлым – по-настоящему помочь было практически невозможно.

Я помню, когда я подзавис с «Прощанием», Андрей Тарковский вернулся из Италии. Позвонил мне. Мы встретились. Он спрашивает: «Что у тебя? Как помочь?» Посмотрели картину. Я рассказал, к чему особенно придираются. На следующий день Андрей специально пришел на худсовет, чтобы меня поддержать. Но как? Открыто защищать меня за то, что пытался этим фильмом сказать? Но тем самым он бы меня окончательно утопил. Надо было как-то выворачиваться, ловчить. И именно так Андрей и пытался меня поддержать. Мучительно выдавливал из себя казенные слова, от которых его самого тошнило. Было стыдно и горько. И ничего это, конечно, не могло дать. Безнадежное время!

– Из рассказанного Вами можно сделать невеселый вывод: из всего того, что вы задумывали и могли сделать, удалось реализовать лишь очень немного. Каковы же тогда потери всего нашего кино?

– Мы все знали и чувствовали, что дело плохо. Иначе не было бы такого яростного взрыва на нашем V съезде. Но даже тогда, наверное, самые проникательные из нас не представляли себе глубину нашего падения и подлинные масштабы бедствия. И мне кажется, что вот только-только мы по-настоящему стали ощущать и осознать, что с нами эта эпоха сделала. И, может быть, много горького на эту тему еще только предстоит узнать...

– А в чем все-таки, как вы полагаете, самые главные наши потери?

– Талантливые люди всегда найдутся. Они и сейчас есть. Сколько молодых интересных режиссеров и сценаристов вдруг обнаружилось в последние три-четыре года! Но почему же мы не торжествуем и недовольны положением дел в сегодняшнем кинематографе? Все дело в состоянии души, общего настроя.

Тогда, в начале 60-х, настрой был потрясающий, хотя не скажешь, что небо было лучезарным. Но мы все были на взлете. Была вера, был импульс, чтобы творить. Буквально на глазах рождался совершенно новый кинематограф. Почти у всех получались уже самые первые работы. И никто никого не повторял – все двинулись совершенно разными маршрутами. Поэтому пространство этого нового кинематографа стремительно раздвигалось, диапазон делался все более богатым. И хотя режим не был ласковым с нами, прорыв следовал за прорывом. И это всех окрыляло, поддерживало, давало чувство общей стаи, общего движения. И тебя самого как-то заводило, подстегивало, стимулировало желание тоже отличаться, сделать нечто небывалое.

Вот эта энергия общего движения и была сначала блокирована, а потом и задушена. Когда снова заткнули все форточки, когда общество с головой стало погружаться в эту разъедающую всех и вся кислоту, начали появляться уже другие люди. Или циничные, или приспособленцы. А потом, следующая волна зарождалась уже в атмосфере полного цинизма. Из того же ВГИКа теперь выходили совсем другие люди. Во ВГИКе душно, в обществе душно. Они уже видели, чем кончаются наши попытки сохранить себя. Тут цинизм уже расцвел. Но людей нечего обвинять, они выросли в такое время...

И вот сейчас, когда ситуация в кино так резко переменялась, когда не стало наших мучителей, когда пошел кислород свободы, и казалось бы только твори, взлетай, взлететь уже очень трудно. Другое состояние души. Видимо, должно родиться, прийти новое, свободное поколение...

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ: «ТАКТИКА ПРОТИВОБОРСТВА»

– Годы застоя... Сильно ли они Вас придавили?

– В целом у меня никаких претензий к жизни и ко времени нет.

Мой ответ может показаться парадоксальным, но я вспоминаю не-большой опыт работы с Эфросом, который ставил мою пьесу. По ходу дела у него возникали какие-то соображения, и я как молодой автор тут же предлагал переделки, учитывающие его соображения. Он сказал, что этого ни в коем случае не надо делать, потому что ему удобнее работать, преодолевая сопротивление материала. Это дает возможность для каких-то толчков. Если существует идеальное соответствие, ему не хватает конфликта с материалом, и он недостаточно творчески активен.

Вот у меня примерно такое же отношение к жизни. С одной стороны, я могу перечислить какие-то факты, когда что-то лежало годами, что-то не выходило, что-то калечилось, но...

Когда в кино мне стало совсем худо, я нашел отдушину в театре – начал писать пьесы. Я понял, что в нашей стране, если ты хочешь регулярно пробиваться к зрителю или читателю, надо использовать все возможности.

И в самые страшные времена образовывались зоны достаточно справедливого и честного существования. Очень важно было не биться головой в какую-то одну точку, а чуть отойти в сторону, осмотреться и увидеть коридор, по которому все-таки можно двигаться.

Да, в кино было тогда очень сложно. Но я прорвался сразу с тремя сценариями, написанными почти одновременно: «В этом южном городе», «Белое солнце пустыни» и «Повесть о чекисте». Все сценарии были очень разными. Если первый поднимал конкретные проблемы современности, второй сценарий – исторический и в жанре, позволяющем облегченное отношение к жизни, то третий посвящен такой вроде бы проходимой теме, как деятельность наших славных органов. Но тем не менее все три столь разные вещи встретили самое что ни на есть активное неприятие.

Со сценарием «Белое солнце пустыни» мы всюду ходили с Ежовым и, в частности, – к нашей дорогой И.А.Кокоревой, с которой потом я очень сдружился. Так вот она говорила, что мы проявляем непочтительное отношение к революции... И причем здесь какие-то бабы?... и так далее. Валя Ежов, приходя на совещание, прежде всего предупреждал, что гарем это не бардак, а совсем наоборот. Даже эта легкая, демократичная и даже романтическая вещь наталкивалась на неприятие. То есть все, что не укладывалось в какие-то четкие цензурно-эстетические рамки, встречало сопротивление.

Сценарий «В этом южном городе», поднимавший острые проблемы современности, «пробивался» два с половиной года. И все мне говорили, что это совершенно безнадежное дело. Но мне пробивать эту вещь помогли своеобразная «научная подготовленность», разработанные мною стратегия и тактика, которыми я пользуюсь и сейчас.

Понимая, что прохождение сценария многоступенчато, я придерживался правила, которым всегда пользовался в семье, когда возникал конфликт между моей женой и покойной мамой. Маме я говорил: «Ты, конечно, права, но что делать, это моя жена, и я ее люблю». А жене: «Ты, конечно, права, но что делать, это моя мама» и т.д. Так и в делах. Если какой-то чиновник делал мне замечание, я никогда не вставал в позицию спора, я уступал, а на следующем этапе восстанавливал все то, что «исправил» ранее. И выяснилось, что в силу общей бесхозяйственности и бардака, никто не следил за движением сценария. На каждом новом этапе все начиналось по новой.

– А не кажется ли вам, что у начальства срабатывал некий «закон привыкания»?

– Вне всякого сомнения. Поэтому очень важно их «вовлечь». А потом материал становится дорогим им самим. Те, через кого я уже «прошел», потом упрекали меня за уступки следующему чиновнику. Они говорили: «Как Вы могли на это пойти? Ведь мы с Вами, рискуя...». Это воспринималось ими уже как трагедия. Я успокаивал: «Не волнуйтесь, я это верну» – и таким образом, с теми или иными потерями, в основном доводил свой замысел до финиша.

Иногда я шел и на прямой обман. Я понял, как можно успешно общаться с цензурой при помощи этой методологии. Особенно в театре. В кино цензура была безлика. Все решалось в общении с чиновниками Госкино. А в театре бывали конкретные претензии, чаще всего высказываемые через редактуру. Но если автор проявлял настойчивость, он мог выходить на прямую связь с цензором. Я приходил в Лит с ручкой и брал текст. В Баку я имею дело с некоей Ращевской...

Она потом уехала и живет в США. И там, на страницах печати, она каялась и иронизировала по поводу того, как она работала цензором в СССР, признавалась, как на протяжении многих лет калечила произведения братьев Ибрагимбековых. Это попало в книгу Земского «Преданная республика» – об Азербайджане. Будучи в США, я рассказывал на встречах обо всей этой истории и говорил, что у нас действительно очень жестко работала цензура. Но я очень успешно боролся с ней при помощи... ЦК компартии Азербайджана, где находились люди, встававшие в споре на мою сторону. Если этого не получалось, я просто соглашался с цензором. Я спрашивал: «Что Вас не устраивает?» – «Вот это место». Я тут же вычеркивал. – «Что еще?» – «Вот здесь, мне кажется, этот кусок...». Я его тут же перечеркивал. «Что еще?» – «Вот эта сцена...». Когда я перечеркивал в четвертый раз, она хватала меня за руку и говорила: «Ну что Вы все вычеркиваете! Давайте поговорим». – «Да не хочу я с Вами говорить! Что Вас еще не устраивает, давайте, я вычеркну!» От такой готовности вычеркнуть все она терялась, торопливо ставила печать, а я относил в театр экземпляр без единого изменения.

Таким образом, я просто обманывал цензуру. В Главлите лежал экземпляр, где каждая поправка была заверена печатью, а на сцене пьеса шла в первоизданном виде.

Расчет мой был основан на том, что пьесы мои поначалу ставились не в Баку, а в других городах. Кроме того, я знал, что Ращевская театр не любит и не ходит в него. Но еще больше я рассчитывал на то, что она все знает, но не «заложит» меня. Она ко мне относилась с большой симпатией и понимала, что всю ответственность я беру на себя. Конечно, это в любой момент могло кончиться скандалом. Но я как-то проскакивал. Примерно такие же вариации я проделывал и с другими цензорами. Таким образом, благодаря бесчинству кинематографических чиновников, я стал театральным драматургом. За что я им очень благодарен.

Что касается работы в кино, то для меня одна из самых драматических историй произошла в 1970 году. Я написал сценарий «Деловая поездка», который должен был ставить подававший большие надежды документалист Октай Мир-Касимов. Сценарий был написан специально для него. Я был в Москве, когда уже принятый студией сценарий был закрыт Госкино Азербайджана. Был издан приказ, в котором выносился выговор главному редактору «Азербайджанфильма» за этот, как там было сказано, антисоветский сценарий. Я дал телеграмму из Москвы, в которой было сказано, что в связи с некомпетентностью Госкино Азербайджана я прерываю всякие отношения с киностудией «Азербайджанфильм». Дороговато мне эта телеграмма обошлась – на протяжении пяти лет у меня не было работы в кино...

Если бы я был только кинематографистом, я непременно пошел бы на какие-то компромиссы. Но к тому времени я написал уже несколько пьес, которые широко шли по стране и за рубежом, поэтому на мне это «отлучение» от экрана не отразилось. А Мир-Касимова это сломало. И только недавно он снял фильм, на который, я думаю, обязательно обратят внимание. Однако сделана картина человеком, которому уже за пятьдесят, и из них потеряно безвозвратно почти двадцать лет только потому, что тогда закрыли сценарий «Деловой поездки».

Практически ни один мой сценарий не был принят «с удовольствием». Всегда мне как бы делалось одолжение. Не глядя в глаза, мне говорили: «Ну, хорошо, ну, мы примем...». А поскольку чиновники наши в основной массе своей люди неглупые и опытные, то они находили еще и обидные способы показать, что моя работа неважнецкая. Поскольку им было совестно сослаться на истинные (сугубо конъюнктурные) причины такой оценки, они очень изобретательно переводили все в план «художественных претензий». Но было бы нечестно утверждать, что это было связано с их личными качествами. Такова была обстановка. И я их прекрасно понимаю, чиновники выполняли функции, которые возлагало на них общество.

– Вернее, государство.

– Да, государство. Но дело в том, что у нас разница между обществом и государством в то время была стерта. И это одна из главных наших бед. Не было общественного мнения. Его добивали уже на наших глазах – еще в конце 60-х годов можно было сделать картину, которую подвергали остракизму чиновники, но общественное мнение ее ставило высоко. Кроме того, авторам платили, хотя бы по 3-й категории, и человек еще

мог – пусть совсем нищенски – но существовать. А потом, с переменой высшего руководства в подобных ситуациях уже просто перестали платить. Под разными предложениями картину не принимали, и человек оказывался в непоправимом положении. И это сразу сказалось на морали. Иметь собственную точку зрения стало чревато не только осуждением на каких-то заседаниях, но и материальными лишениями. Многие стали осторожней и осмотрительней. Если человек делал картины, которые не выходили, к нему уже и некоторые коллеги начинали относиться с предубеждением. Как к аутсайдеру. Это было самое страшное.

– А Вы считаете, что ситуация изменилась именно с приходом Ермаша?

– Абсолютно убежден. Дело в том, что Романов по сравнению с Ермашом был более мягким человеком. Особенно жестко Ермаш начал вести себя с приходом Павленка. У них были умело распределены обязанности. Павленок – человек определенных вкусов: сермяжных и примитивных. И как известно – сам пишущий товарищ. Он хотел «себе подобного» кино. Поэтому очень легко и почти всегда искренне рубил все, что не соответствовало его уровню понимания и вкусу. Такой человек вполне устраивал Ермаша, который был умнее и хитрее, а потому предпочитал всю самую «грязную» работу выполнять руками Павленка. То есть система работала на уровне требований и возможностей зама, а в тех случаях, когда Ермашу нужно было, он в качестве исключения что-то из зарубленного Павленком пропускал, поощрял, зарабатывая на этом реноме человека свободомыслящего, но контролирующего ситуацию.

Я помню, какой непоправимый урон азербайджанскому кино был нанесен общими усилиями Госкино СССР и тогдашним руководством ЦК компартии Азербайджана. После двух-трех картин, которые сделал Оджагов, у нас появилось какое-то подобие «новой волны». И вдруг эта волна разбилась вдребезги. Вначале, правда, нас поощрили – дали Государственную премию и т.д. Но уже сразу после «Допроса» резко критически отнеслись к картине «Перед закрытой дверью», хотя в Госкино ее приняли. Дальше был отвергнут сценарий о человеке, работающем в ЦК республики. Его привлекли на работу как специалиста, но приличному человеку оказалось трудно работать в организации, где любые человеческие проявления воспринимаются как подрыв основ и неумение соответствовать высоким целям. В конце этой драматической истории героя оттуда убирали.

Пьеса, положенная в основу сценария, была написана в 83–84 годах. Я давал ее читать Кулиджанову, который сказал, что надо с ней еще поработать, еще не время. И был у меня очень острый разговор по поводу этого материала с Павленком, причем в присутствии Валерия Фрида и Расима Оджагова. Павленок сказал, что поддерживает точку зрения ЦК Азербайджана, такой сценарий снимать нельзя. А он был сделан по заказу центральной сценарной студии, где, понимая остроту ситуации, дали его почитать Габриловичу, Черных и т.д. Таким образом, у меня были самые высокие отзывы крупнейших драматургов страны. Сценарий прочитал даже Алиев, который был уже в Политбюро ЦК. Позже я разговаривал

с ним, и он сказал, что не имеет никакого отношения к тому, что сценарий закрыли. Хотя я знаю, была его установка – не пропускать. А Павленку я сказал тогда, что у них есть удивительная способность давить все живое, отражающее реальность. Это был очень резкий разговор, после которого Фрид мне сказал: «Я, например, не способен с ними так разговаривать. Ты разговариваешь совершенно свободно, как бы на равных. А когда я с ними разговариваю, у меня такое ощущение, что они представляют государство и народ, а я чего-то у них прошу». Я ответил Фриду, что если бы я просидел несколько лет в лагере, я может быть, вел бы себя, как он. Но судьба меня миловала.

Так что, если лично на мне застойное время не отразилось как-то особенно тяжело, то на судьбах многих других людей оно отразилось вполне. Оно отразилось и на общем развитии азербайджанского кино, когда было сделано несколько хороших фильмов, а потом «новая волна» была задушена. И руководство тогдашнего Союза кинематографистов даже не шевельнуло пальцем, чтобы как-то заступиться...

– Оно чувствовало свою беспомощность или просто не желало связываться?

– И то, и другое. Ведя себя определенным образом на протяжении нескольких лет, руководство Союза оказалось бесправным: если ты с самого начала идешь хотя бы на малые уступки, тебе в конце концов садятся на голову. Союз постепенно совершил дрейф в сторону абсолютной беспомощности. Даже если бы Кулиджанов вдруг попытался защитить кого-то, ему бы ответили наверху: не Ваше дело! В свое время я пытался добиться, чтобы наш республиканский Союз как-то более существенно влиял на процесс. Мы время от времени проводили обсуждения тематических планов и сценарных портфелей студии. Но когда на студию пришел новый директор, он сказал: «А зачем в Союзе проводить обсуждения? Этим занимается Госкино». Я в связи с этим обратился в ЦК Азербайджана, написал, что Союз – это не место, где раздают путевки, что подобные обсуждения – наш долг и обязанность. Они сделали запрос в Госкино СССР. Оттуда ответили, что Союз кинематографистов СССР в эти вопросы не вмешивается. Следовательно, нечего и нам в республике этим заниматься. Я рассказал об этом Кулиджанову. Он развел руками. Они пытались хоть как-то заступиться за картины, в середине-конце шестидесятых, а потом начали отступать. В середине 70-х механизм защиты окончательно сломался.

– Итак, что мы имеем в 70-х? Ужесточение методов Госкино, безвольный дрейф Союза кинематографистов, отсутствие обратной связи с творчески «инакомыслящими»... Что еще создало ситуацию, при которой кинематограф «переломился», нарушил традиции, сложившиеся в 60-х?

– Всегда существовавшая приблизительность нашего кинематографа, «отражавшего» не действительность, а желательное начальству стремление приукрасить жизнь... Эта «эстетическая особенность» нашего кинематографа стала залогом долголетия нашей режиссуры старшего

поколения. Они так долго работали потому, что существовали в облегченных условиях. Они были приблизительно всю жизнь и так же приблизительно работали потом. Ребята, которые пришли в конце 50-х годов с потребностью и желанием достоверного отображения жизни, оказались в очень тяжелом положении. Потому что мир начал стремительно меняться, они за ним не поспевали, не улавливали суть происходящих перемен. А старики продолжали успешно работать. Тот допуск приближительности, который они себе позволяли раньше, всех устраивал и теперь. А крупные мастера-шестидесятники: Чухрай, Хуциев, Алов и Наумов, Кулиджанов и др., сняв по 3–4 картины, так или иначе сходили с круга. Их опыт быстро устаревал. В нашей жизни началось нечто новое, чего они понять не могли. Степень точности, с которой они работали, их обезоруживала, обнаруживала их гражданственную и личностную ограниченность.

Подобным образом менялась и ситуация на Высших сценарных курсах. Наш выпуск – это выпуск 67 года. У нас учились А.Битов, Г.Матевосян, Р.Габриадзе, Т.Пулатов, В.Маканин, Э.Ахвледиани... Предыдущий был в 64-м: Ю.Клепиков, А.Адамович, Ф.Горенштейн... Атмосфера на курсах царила замечательная. Было упоение открывшимися возможностями. Поскольку были мы молодыми, сроки, скажем, в десять лет казались нам бесконечностью. Семен Сергеевич Гинзбург читал нам историю кино, говорили, что он пострадавший человек, что он вернулся к жизни в середине 50-х, но нам казалось, что несчастье его произошло в какие-то доисторические времена, и было непонятно, почему он до сих пор так осторожен. Рядом преподавали уже такие, как Зоркая, Белова. Поэтому мы выросли в атмосфере очень свободной. У нас не было обучения как такового. Мы не сдавали никаких экзаменов, зачетов. С нами просто приходили и общались самые умные, интересные и серьезные люди. Причем они сами определяли, на сколько встреч их хватит. Один приходил один раз, другой пять раз. И вот из таких встреч и общений складывался курс, например, советского кино, курс западного кино. Мы получали самую свежую и самую живую информацию из первых рук...

Конечно, это помогло всем нам быстро встать на ноги. Почти все мои однокурсники – это имена. К сожалению, не в кинематографе, а в основном – в литературе. Кино отторгнуло почти всех. Маканину, например, вообще не выдали диплом. Так что его уход был предопределен. И надо сказать, он показал себя человеком последовательным. Даже когда экранизируются его книги, он сам сценариев не пишет. Такая у него появилась идиосинкразия к кино...

За бортом кинематографа постепенно оказались и другие мои однокурсники.

А потом поломались и сами Курсы. Когда человек, учившийся через два выпуска после нас, написал сценарий о рабочем классе в соответствии с теми установками, с которыми мы в свое время просто не считались, мы поняли, что Курсы кончились. Это произошло в 1973 году. Я прочитал несколько вступительных работ и понял, что и принимают уже

на курсы по принципу конкретных тематических заявок, как бы цензурируют работу студентов уже на уровне замысла. И принимают людей не столько талантливых, сколько управляемых. Принцип управляемости становился самым главным. Если в 50-е годы человек мог быть бездарным, но известным, то в 70-е совершенно бездарный человек работать уже не мог – за редким исключением. Уже нельзя было грубо врать, надо было врать более правдоподобно и даже изысканно... Другой социальный запрос... Поэтому, когда я был еще молодым человеком и только пришел работать в кино, у меня был очень жесткий разговор с Жалакявичусом, которому я сказал: «Такие люди как ты – находка для советской власти. Ты человек талантливый, но делаешь все то, что ей нужно!» Его картина «Никто не хотел умирать» – это механическое перенесение вайдовской польской темы в Литву. В Польше поляки действительно воевали против поляков. Армия Людова против Армии Крайовой. А в Литве литовцы воевали с Советской Армией, которая туда пришла. Никакой братоубийственной войны в Литве не было. Боролись только с теми, кто перешел на советскую сторону.

Поскольку талант и управляемость – качества, трудно сочетаемые, то их начали воспитывать, выводить новый генетический тип режиссера и сценариста. И вывели. Киношник-семидесятник достаточно квалифицированно и профессионально мог создать произведение на любую тему, с нужным углом зрения. Дело даже не в системе запретов. Дело в том, что шла целенаправленная работа. То есть что-то запрещалось, а что-то активно поощрялось. Торжествовали ложные оценки. Критика в этом смысле сыграла страшную роль, потому что она совершенно бесстыдно обслуживала определенные концепции.

Что поражает меня сегодня? То, что наше стремление к честному и справедливому устройству жизни оказалось под угрозой гипертрофированного развития. Апелляции к прошлому, попытки восстановить законность, ликвидировать какие-то белые пятна, свести счеты... Это необходимо и очень важно. Но возникает ощущение, что мы живем не сегодняшней, прошлой жизнью. А сегодня мы вроде и не живем. То есть живем, но только для того, чтобы оценить прошлое, мотивируя это тем, что люди, не знающие прошлого, не видят будущего. Мы настолько опрокинуты в прошлое, что у нас как бы вывернуты шеи, и мы видим только то, что сзади. Мы проживаем нашу сегодняшнюю жизнь, избегая каких-нибудь оценок. И не получится ли так, что о сегодняшнем дне мы будем писать через 10 лет, вновь закрывая белые пятна. Вот это – одна из главных опасностей сегодняшнего дня. Но если раньше можно было сказать, что кто-то кому-то мешал, то сейчас дело не в этом. Есть несколько причин. Одна – такая. Впервые в общественном строительстве заняты по-настоящему порядочные люди, те, которые десятилетиями наблюдали жизнь со стороны. Сейчас они – бойцы перестройки. Но в каком-то смысле они оказались связанными по рукам и ногам. Почему? Вот во время войны был враг и были свои. Надо было максимально очернить врага и превознести своих. Все было очень контрастно. Сейчас – то же самое. Мы

старася молчать о каких-то позитивных тенденциях прошлого и опасных тенденциях настоящего, боясь, что этим воспользуется враг. Мы тенденциозны. Мы ангажированы перестройкой. Не важно, деньгами ангажирован художник, идеей, патриотическими соображениями (как во время войны) или желанием перестроить нашу жизнь в соответствии с новыми политическими веяниями, как сейчас. Это может привести к утрате аналитичности и объективности. Правда, это связано еще и с тем, что нужно время, чтобы понять природу, суть происходящего. Надо понять, куда это все пойдет... Инерционность литературы и искусства, с одной стороны, а, с другой, их ангажированность – факт нашей жизни. А ведь проблемы стоят острее. Где границы существующей гласности и демократии? Что можно, а чего нельзя? Что будет с людьми, которые совершат шаг в это нельзя? Мера ответственности, мера опасности... Не оказались ли мы в положении людей, которых выпустили из барачников, и они радуются солнышку, травке, возможности ходить из барака в барак? Но существует все-таки некая общая ограда, на которой сидят часовые с автоматами и ждут, когда мы дотронемся до проволоки...

Интервью И. Шиловой

АЛЕКСЕЙ GERMAN:
«Я МЕЧТАЛ О ЧЕТВЕРТОЙ КАТЕГОРИИ...»

– Пожалуй, никто не вышел из лет застоя без серьезных травм и потерь...

– Ну, прежде всего, о серьезных травмах и потерях. Я убежден, что художнику, который старается что-то такое свое реализовать, худо всегда. И ситуация с ним напоминает ситуацию с евреем, который пришел в ОВИР и никак не может выбрать страну, куда уехать. И тогда начальник ОВИР предлагает ему взять глобус, выйти в другую комнату и там эту страну отыскать. Он приходит через несколько часов, весь в поту, и говорит: «Гражданин начальник, у вас нет другого глобуса?»

Я думаю, людям честным и независимым, настоящим художникам, худо повсюду, всегда. Умелым, ловким, умеющим бороться – там за рынок, здесь за идеологию – в общем повсюду не так плохо. У них там богаче. Поэтому, стало быть, свобода не обязательно пропорциональна счастью, а возможность творить не обязательно сразу даст, как видим сейчас, замечательные результаты. Надо признать, что люди, руководившие нами в искусстве, хотя и были жабы, но были люди очень неглупые. Если взять их формулировки, допустим, по поводу меня, то они очень точные. Вот, например, когда меня «разрешали» (а я был «разрешен», надо вам сказать, еще до V съезда кинематографистов, потому что происходили перемены в государстве, какое-то пошло насыщение общества кислородом, где-то в какой-то кочегарке был открыт какой-то клапан), так вот, когда стали выпускать мои картины (сначала «Лампина», а потом через небольшую паузу, «Проверку на дорогах», тогда она называлась «Операция с "Новым годом"»), то одна из формулировок была такая: его можно выпустить, он не лидер. Я это знаю. Я, действительно, не лидер. То есть я могу возглавлять группу, я могу возглавлять какие-нибудь движения, но в принципе, я не лидер. Во мне нет стремления к лидерству, к руководству, к сигналу «Делай, как я!». Возглавить общественную организацию, выйти с флагом – во мне этого нет! И это начальники точно про меня знали. Значит, люди были явно не глупые.

Или такая формулировка: в одном из публичных выступлений П.Н. Демичев заявил, что в Ленинграде, словно в пику фильму «Освобождение», сделан фильм «Проверка на дорогах». Сказал очень точно: фильм и был сделан в пику «Освобождению»! Так что повторяю, люди это были вполне неглупые. Вспоминается анекдотическая, но вполне документальная фраза одного еврея, которого исключали из партии в 43-м году, и он произнес при этом: «Товарищи, такие, как я, нам не нужны». Понимаете? Такие, как я, им были не нужны, я был досадная помеха... В принципе, меня бы стерли в порошок, если бы не два обстоятельства. Во-первых, я был сын известного писателя. Висела мемориальная доска. Писатель был советским, партийным, крупным: фамилия. Что делать? Во-вторых, за меня заступались крупные люди. Был шум. Поэтому со мной пронесло.

Но, в принципе, формулировки были правильные. Почему я сейчас никак не могу что-то сделать? Почему я не могу написать сценария? Одни говорят: оттого, что я трушу сейчас соревноваться с молодыми... Нет! Я не трушу соревноваться с молодыми, притом, что появились действительно интересные, сильные ребята. Но я не вижу такого человека, который сделает то же самое и лучше меня. Этого я не боюсь. Случилась другая история: все мои прежние картины в той или иной степени сделаны «в пик», в споре, в скандале, в неприятии иной точки зрения. В «Проверке на дорогах», к примеру, я пытался разобраться, что же такое партизанский отряд? По-настоящему, как я его себе представляю. Что такое доверие и недоверие к человеку? Что такое логика сталинизма? И, естественно, эта картина была «анти» тому, что требовалось.

И так было со всеми моими фильмами. Когда пошел этот косяк слюнявых картин по поводу военного тыла, я все это пересмотрел, взбесился и был рад снимать со своими товарищами «20 дней без войны». Потому что картина «20 дней без войны» – антипоточная. Больше в ней ничего нет. Она антилюбовная мелодрама, в ней антикрасивые герои, она за антиживой показ войны в жизни людей, она вся «анти», а больше в ней ничего нет.

Люди, руководившие искусством, хорошо знали, что «надо», что «не надо». Благодаря таким людям направление, которое возникло в советском кинематографе с выходом фильма «Окраина» Б.Барнета, было задвинуто в дальний угол, потому что это была не просто картина, хорошая или плохая, – это предлагалось нашему искусству иное направление, чем скажем «Трилогия о Максиме». Они точно знали, какой где клапан закрыть, какой клапан открыть. Конечно, дальше начинались глупости, когда какой-нибудь режиссер брал к себе какого-нибудь крупного кагэбэшника сценаристом и на этом жил и расцветал, открывал двери ногой, становился мастером приготовления коктейлей и рецептов, организатором. Мне рассказывали ребята, работавшие над одной из картин, что режиссер их долго морочил, будто он снимает пародию, уверял, что это будет очень, очень острый фильм, но под маской пародии. Оказалось, ничего подобного. Он схитрил, и все получилось, как надо было начальству.

– Всегда ли находились люди, готовые поддержать начальство, подхватить, сделать, «как надо»?

– Подрулить, подхватить полно любителей. Когда-то мой отец поругался со своим другом, который очень сильно восхвалял совсем не то, что нужно. Но тот хотя бы сказал: «Юра, пойми ты меня, я люблю жить очень хорошо и совсем не могу жить плохо». Пожалуй, я здесь не буду кого-то винить и кого-то оправдывать. Конечно, была огромная армия редактуры, огромная армия сексотов. Собственно, что значит редактор? Вот у нас сейчас на студии в два, а то и в три раза больше редакторов, чем нужно. А почему? А потому что первая, основная должность редактора – это сексот. Сексот и цензор. Иначе бы государство никогда не стерпело такое количество редактуры. Зачем их столько расплодили?

Потому что нужно по цензору на каждую картину. Это согладалаи, это доноскики. Вы уж простите меня, но это так. Такова практика. Он даже смелый, он даже с тобой чай пьет! В объединении Райзмана был такой редактор И.Цизин. А мы со Светланой Кармалитой (моей женой) заключили с ними договор на сценарий. При этом я не напрашивался. Райзман сам меня пригласил, сказал: «Приходите с вашей темой», все было очень хорошо. Но в это время слетает «Лапшин». И я, естественно, прошу заменить мою фамилию в сценарии, убрать надо фамилию. Остается одна Светлана. Потому что мы... ну, штрафные, как бы... О том, что я буду делать картину, речь уже не идет. Предлагается другой режиссер, мы соглашаемся. Но, естественно, хочется узнать, что же там получается из нашего сценария. Мы пишем письмо, спрашиваем, почему же нас не зовут? Нам не отвечают. Мы пишем второе письмо и получаем желанный ответ: «Уважаемый Алексей Юрьевич! Мы вас не понимаем. Вы – никто, вы же не автор сценария. Вы – режиссер, который когда-то хотел этот сценарий поставить. Но сейчас, по прошествии времени, его ставит другой человек. Какое же у вас, Алексей Юрьевич, моральное право влезать в творческую лабораторию другого человека?»

Что это было такое? Они же все знали, мы же с ним чай пили за одним столом. Они же знали, что я один из авторов этого сценария, что я вынужден был снять свою фамилию. Что бы им было за то, чтобы я присутствовал? Но на всякий случай меня взяли и турнули из этого дела. Я сейчас к этому отношусь легко, тогда же мы тоже отвечали им на хамство хамством... Но Райзман, светлый человек... чуть-чуть хвостик попал в дверную шелку! Я говорю нарочно про людей хороших... Может, вообще не стоило про такие случаи сейчас вспоминать. Но тогда я просто заболел бы от этого! Ну, я понимаю, в 37-м году жизнью рисковали. Били, издевались, лампу в глаза направляли. А здесь, ну чуть-чуть жареным запахло! Ты – штрафной в нашем объединении, ну-ка тебя под зад! Видите, в каких пустяках мы увязли?

– Какие фильмы так и не прошли? Какие замыслы остались нереализованными? Почему они отвергались?

– Я, по-видимому, рекордсмен: у меня было запрещено все! «Проверка на дорогах» была снята в 71-м году, вот сейчас она получила Государственную премию. Но лет 15 она была запрещена. «Лапшин» был запрещен два с половиной года. «Двадцать дней без войны» были запрещены год. Картина была вроде принята, но не выходила! На студии висело следующее объявление: «По техническим причинам и только потому премьеры картины «20 дней без войны» переносится на полгода!» Так что после прессы, после всего был большой скандал, большие баталии! Вы знаете, почему это происходило! Потому что картина была «анти». А что такое «Лапшин»? Я не знал, на что я иду? Знал. Мне честно сказал Богомолов в Госкино. Он не раз говорил: «У народа существуют иллюзии. Существует свое представление о войне, о партизанах, о тыле. Вы углубились...»

Когда он запер дверь, был вполне приличным человеком. Он говорил: «Я с тобой согласен, но что нам делать? Вот у нас есть свое

представление о войне, ты его пытаешься разрушить. У нас есть свое представление о партизанах, ты его тоже пытаешься разрушить, а сейчас у нас в народе есть свое представление о 30-х гг., пусть неправильное, но оно как песня. Известно, 37-й год – плохо. 38-й – тоже, но 35-й, 36-й годы оставь в покое. Если ты в это дело полезешь, мы тебе свернем шею». Причем он мне говорил: «Да, я тебя уважаю и гораздо больше других режиссеров, но я тебе говорю – мы свернем тебе шею!» Такой был разговор.

А разговор с Б.В.Павленком у меня был другой. Он меня вызвал и долго объяснял, насколько неправильно я все делаю. Меня ведь всегда закрывали, выгоняли со всех картин. Меня с «20 дней без войны» выгоняли трижды. Мне позвонил директор «Ленфильма» В.В.Блинов, человек, с которым я до сих пор дружу. Он мне позвонил и сказал: «Значит, так, Алексей. Ты снимаешь с роли Никулина и сделаешь это сам, не обращаясь к Симонову. Мы смотрели на художественном совете, все режиссеры сказали: можно его заменить, потому что он сам тебе не нравится, ты же всегда снимаешь его спиной. Но учти, если ты этого не сделаешь, мы во-бьем тебе в спину осиновый кол. И никогда ничего не будешь снимать, в этом я даю тебе слово коммуниста. Ты мне веришь?» И так было.

А Б.В.Павленок, когда закрывали «Двадцать дней», произнес целую речь: дескать, когда фотограф приезжал к нам на фронт, мы даже дырочку на штанах закрывали рукой, фотографируясь, если была дырочка. А тут кино. Я подумал, подумал и все эти слова отдал консультанту. В картине «20 дней без войны» он это говорит дословно. А потом ему Лопатин говорит: «Товарищ, а вы вообще-то на фронте были?» Он говорит: «А какое это имеет значение?» Ответ: «В нашем споре – решающее». Так что, естественно, не любил меня Борис Владимирович. А за что ему было меня любить? Симонов потом ахал, даже кричал: зачем ты это сделал? Но, с другой стороны, ему это понравилось. Я это чувствовал...

Поэтому я не могу вам сказать, что из этого времени вышел я с потерями – нет, скорее, наоборот, я вышел достаточно «рогатым» из этого времени. Оснащенным броней я вышел из этого времени. Если хотите, самый счастливый для меня момент был, когда мы сдались, порезали «Лапшина», а у нас его все равно не приняли... «Лапшин» был просмотрен в 10 часов утра, в 12 на студию пришел телекс, а в 4 часа началось обсуждение в Госкино. Но что там было обсуждать? Потом меня вызвали в объединение. Там сидели Масленников, Фрижа Гукасян, директор студии Аксенов, Машеджинова и многие другие. Меня спросили: «Что я имею сказать?» Я встал и сказал: «Делаю первое заявление: Ермаш и Павленок – враги народа, которые будут выметены метлою на свалку истории». И сел. «Так, – сказал Аксенов. – Может, вы еще что-нибудь хотите сказать?»

«Пожалуйста. У меня есть второе заявление. У нас в стране не сажают художников. Пока. А когда будут сажать, то еще неизвестно, кого посадят первым – вас или меня. Я художник и имею право на ошибку, а вы, между прочим, вы, Виталий Евгеньевич, знаете, что художественный совет меня

проверял. Так что прошу об этом не забывать. А во-вторых, прошу не забывать, что вам будет легче здесь всем, если вы поймете, что никто никогда со мной сделать ничего не может. Ни-че-го! Я писательский сынок, и максимум неприятностей, которые вы можете себе позволить, это заставить меня продать отцовскую дачу. Все. Больше ничего». И тогда Масленников заорал: «Что ты здесь выдрючиваешься! Мы все здесь твои друзья!» Я говорю: «Если вы мои друзья, чего вы здесь сели-то? Чего вы так на меня все? Надо искать какой-то выход! Прежде всего выньте из сейфа копию и сдайте в монтажную, если вы мои друзья!» Вот они мне копию и вернули. Я все восстановил. Все! Поставил старую перезапись, и все это сделал тихо. У меня была замечательный монтажер, очень честный человек. Мы вечерами, ночами работали... Но тут что-то допер Аксенов, и у меня копию забрали. Прошло какое-то количество времени. И вдруг мне на дачу звонок. Звонит Таня Смородинская, моя подруга, и слабым голосом говорит: «Что вы с нами сделали?» – «А что, Таня, я с вами сделал? Картина выброшена на помойку, она списана в убытки». «Нет, вы не представляете, что же сделали!» Я сказал: «Ну, прости меня, Таня». И вот мы с женой стали смеяться от счастья. Все! Никто не мог уже шевельнуть картину, потому что знал только я, как сделать перезапись, так как запись была размагничена. Я понял тогда, что никогда с ними компромисса заключать не буду.

Потом я еще позволил себе демарш – выступил на вечере памяти Л.Шепитько и сказал: «Давайте не будем забывать, что наш министр просто чиновник, а совсем не советская власть. Не надо его бояться. Если бы я считал, что министр – это советская власть, я бы повесился». Что тут было, не поддается описанию! Он сюда приехал, в обком пошел, Филипп Тимофеевич. Он из вагона уже про меня стал орать. Я пошел и написал в ЦК и в обком, а он передернул, сказал, будто я говорил, что я веду репортаж с петлей на шее. А я и туда, и сюда написал свой текст точно. А потом он меня вызвал и стал со мной мириться. Поймите, я не хвастаюсь... Я и трусливый, и всякий бывал. Но куда мне было отступать? Мне такие поправки дали по «Проверке на дорогах», что я их выполнить все равно не мог. Если бы я их выполнил, у меня осталось бы две части. Поэтому мне было бессмысленно что-либо делать. Кошка или собака прыгает на того, кто к ней слишком близко подступает. Я привез из Франции заводного робота и пустил его на кошку. Она отступала, пока он близко совсем не подошел, а потом она прыгнула на него и – сломала. Я тоже отступал, отступал, а дальше – куда мне было отступать, я «прыгнул» – и ничего больше не делал. Тогда со мной стали мириться. Поэтому я думаю, что если бы наши ребята покрепче «бодались», то все было бы как-то по-другому. Хотя, будучи писательским сынком, «бодаться» проще... Конечно, это очень страшно – ложиться на полку. Я ложился на полку два раза. Один раз в 71-м году, а второй раз в 82-м году. Так вот, в 71-м – это был курорт. Потому что я был окружен друзьями, которые поддерживали меня и любили. А вот в 82-м году это было ужасно. Это было время, когда жулики стали в почете. Ну, украл, ну, молодец! И вот

в такой момент лежать на полке было ужасно. Я лишился всех. Группа меня бросила. У меня остались Фрижетта Гукасян и Неля Машеджинова. Если я встречал кого-то из группы, они меня только пугали: у-у-у, что будет! Вот ты слышал, что там сказал этот?

Я был один. Я и жена. Первый год – еще ничего, как-то роились. А когда пошло на второй год... У меня были дни рождения – раньше человек по 30–40 собиралось, не меньше. А в 82-м у меня был день рождения, так мне позвонил лишь один человек.

– Как сказались застойные годы на молодых? Ощутимы ли сегодня последствия?

– С одной стороны, появился отряд способных режиссеров. А что было им делать? Конечно, они ввали. Их так воспитали. Как годы застоя сказались на молодых – мы выясним, если, не дай бог, возникнут новые годы застоя. Насколько эта молодежь готова перестроиться, готова переключиться? Мы сопротивлялись. Интересно, сколько будет сопротивляться эта молодежь? Когда он сейчас говорит: я сдал, и больше меня ничего не касается, – за ним стоит целый отряд людей, которые его поддерживают. Эстетика Госкино, неписанные законы, законы запрета, вкусы начальников. Нам это хорошо известно. В принципе от нас хотели полного, законченного лакаража 30-х гг. К этому и тянули. Требовалось цветное, розовое кино. Идеальная студия была – студия Горького. Детишки раскрашенные. Вот это от нас и требовали. И про войну, и про что угодно другое – все чтобы розовое. Вкус вождя, впадающего в маразм: «Это кто? Это я. Это кто играет меня?» Вот на этом уровне требовалось кино. В принципе, больше ничего другого не требовалось. Другое в лучшем случае терпелось. Вот и все. Это удивительно. Ведь сам Павленок – человек неглупый. Про него можно много говорить. Я читал его прозу. Причем будучи априори убежденным, что он графоман. Нет! Более того, что он в прозе тяготел именно к тому, что нам запрещал. Такая вот история.

– Где больше всего свирепствовали? Как координировались атаки?

– Свирепствовали больше всего в Госкино, но опыт меня уже научил, что события в Госкино были отражением каких-то свирепствований наверху. Где-то выше Зимянина, еще выше, намного выше. И я это прекрасно понял. Один раз я оказался в правительственной резиденции (я жил в правительственной гостинице и нечаянно прошел туда, куда проходить было нельзя) и попал в кинозал, где большие начальники какие-то смотрели кино. Я понял: вот в таких кинозалах все и решается. Там определяются направления и вкусы. Вот «он» посмотрит кино, пойдет и позвонит Ермашу. Ермаш их трепетал. Так же, как Богомолов трепетал Ермаша и так далее. Все это лестница. Я в этом убеждался. Чем выше я пытался лезть, тем больше получал банок...

Причем в кабинетах Госкино говорили одно, а на заседаниях – другое... Но там были такие комнатки, куда можно было нырнуть, и там тебя могли тихо пожалеть. А мне самому их всегда было жалко. Они за кусок хлеба должны были кривить душой. Терпеть... Страдать... Я не держу на них зла, ни на кого.

– Каков был стиль общения начальников?

– Ну, какой там стиль... Ермаш кричал: «Я ни на одного режиссера не истратил столько времени, я вам объясняю, но об вас, как об стенку горох!» На обсуждении картины «20 дней без войны» Филипп Тимофеевич начал так: «Ну, что же, товарищи (а там сидело много народу), обсудим масштабы постигшей нас катастрофы». А вот слова Б.В.Павленка на том же обсуждении: «Ну, что же, надо поздравить «Ленфильм» с картиной о людях, проигравших Великую Отечественную войну». Но были и другие моменты: например, когда что-то разрешали ничтожным тиражом. И тут возникало чувство благодарности. И случалось, казалось бы, невообразимое: однажды мы с Павленком обнялись. Я ему ужасно осточертел со своим «Лапшиным», с жалобами (я и Андропову жаловался, и в Политбюро жаловался, писал, что их всех там надо разгонять). И вот когда ему поступила команда принять «Лапшина», то это был финал «Тараканища», когда все были «рады, рады, рады...». Крокодилы, марьяшки и кто там еще... все кричали от радости. Но был момент, когда он сказал, что акта опять не дают, нужно что-то доделать. «Ничего я делать не буду, пошли вы все...», – заорал я. И Павленок сказал: «Да, я знал, что с тобой разговаривать вообще невозможно», – и выбежал из кабинета. Мне, конечно, сразу закричали: «Что ты, что ты, ведь он же принял картину, беги за ним». И я побежал, а он побежал от меня. Ну, бред! А он кричал: «С тобой иметь дело нельзя! Думаешь, я не получал за эту картину?!» А потом я его обнимал...

А позже как-то я приехал на Всесоюзный кинофестиваль как муж Светланы Кармалиты, автора сценария «Торпедоносцев». Так вот, мы сидели, выпивали, и к нам подсел Павленок. И какие-то националы сидели, ребята. И через 20 минут разговора я понял, что все они убеждены, что я – Юрий Герман. Кто я такой на самом деле, они просто не знают. И я понял, как Павленку за меня стало неловко. Я это тоже помню.

Сейчас все стали «принципиальными», так над бывшим начальством возвышаются... Но не так же было, на животах ведь вползали все в Кабинеты. Видел я наших мастеров, в том числе и сильно «принципиальных», как они там подхихикивали. Все было. Тот же самый Богомолов, ведь он мне признавался, что ему «Лапшин» нравится. Но когда «Лапшина» хотели положить «на полку», Фрижа стала его защищать: «Что вы делаете?» и заплакала, – Богомолов сказал: «Ах, это позиция?» И ее уволили. Вот такая штука. Я не могу сказать, что умения к нему какая-то ненависть. Вот Д.К.Орлов – это вообще маленький человек. Сначала его туда «засунули», потом дали съест. Он вообще ничего не понимал. Он просто пристраивал свои сценарии. Это было основное занятие его жизни. Володарский рассказывал мне, как он впервые попал в какую-то западноевропейскую страну, его повезли на экскурсию в какой-то замок, и вот он идет по этому замку средневековому, и вдруг из-за поворота навстречу ему с трубкой выходит Даль Орлов, который, оказывается, там живет давно и пишет сценарии. Я помню, как я к нему пришел просить копию «20 дней без войны», а он сидел и читал статью О.Кучкиной, где

она бешено расхвалила «20 дней без войны». И он на меня посмотрел совершенно наивными глазами и сказал: «Да что эта Кучкина с ума сошла, что ли? Вы только посмотрите, что она пишет». Ему даже в голову не пришло, что говорить так в присутствии автора по меньшей мере бестактно. Это был маленький человек.

А вот – из смешных воспоминаний про Ермаша. Я помню, как меня повели с ним мириться, он меня встретил резко, говорит: «Тебя надо гнать из кино». Я ответил, что моя жизнь в вашем кино – это купание в дерьме. Потом он говорит: «Ты пересними половину картины «Лапшин». Я говорю: «А какую?» А он отвечает: «Любую. Половину своего дерьма оставь, а половину сделай, как нам надо. Мы тебе деньги на это дадим».

Я поехал переписывать эту половину... А что было делать? Написали. Но потом выяснилось, что никаких денег нет на это кино.

Вот еще из смешных воспоминаний. Уже в 84-м году, кажется, я лежал сильно больной, у меня температура была 40°, и вдруг надо мной возникает директор объединения, а потом исчезает. Я зову Светлану, спрашиваю: «Что это!» А она говорит: «Это Конько приходил. Тебя Ермаш вызывает». Я говорю в полубреду: «Это он хочет принять «Операцию с "Новым годом"». Я сразу понял. Я поеду, я поеду». Меня уложили. А потом я приезжаю к Ермашу, он действительно мне говорит: «Ну что, буду смотреть «Операцию с "Новым годом"» на предмет выпуска». Я говорю: «Филипп Тимофеевич, посмотрите вот сейчас, в эти дни. Ну, завтра посмотрите, в пятницу». Он отвечает: «Нет, я не могу в пятницу». А я говорю: «Я вас очень прошу. У меня пятница – хороший день. Вы посмотрите и вам понравится. А понедельник у меня – плохой день, вам не понравится». Мне пришлось хитрить еще и потому, что у меня была премьера «Лапшина» в Свердловске, и я очень хотел туда поехать. Он говорит: «Нет, это мракобесие. Советский режиссер – мракобес, какие-то религиозные фокусы затеял. Это все бред собачий, и я ее буду смотреть именно в понедельник. И картину приму. Понял? В понедельник, в понедельник, в понедельник». И ушел.

... В понедельник звонит рано утром теща: «Леша, печальную музыку передают по телевизору, отменили «Опять 25», наверное, твой просмотр накрылся. Черненко, наверное, йок...».

А я Ермашу сказал: «Ничего не выйдет в понедельник. Вот поверьте мне, что-нибудь будет, но в понедельник не выйдет!» Вот тогда он сказал о мракобесии... Ну, я звоню помощнику, он говорит, министра нет, он на совещании. Приезжайте. Я приезжаю, сижу в приемной, понимаю: просмотра не будет, но уйти-то я не могу. Вдруг открывается дверь, высовывается Ермаш, видит меня. На лице у него отображаются мучительные воспоминания. Он вспоминает, очевидно, мою фразу: «В понедельник ничего не будет, я вам гарантирую». И говорит мне историческую фразу: «Ну, ты, Герман, даешь». И закрыл дверь. Вот такое воспоминание о Ермаше... «Ну, ты, Герман, даешь». Но «Операцию "С Новым годом"» поставил на коллегую. Насколько я знаю, Г. Чухрай выступал на коллегии положительно. Ну, Павленок всегда был против этой картины. Он как-

то сказал: «Пока я жив, эта картина на экраны не выйдет. Пока я жив». За что он ее так ненавидел, я не знаю. Почему-то воздержался Кулиджанов. До сих пор не могу понять, почему. Я его коллега младший, я режиссер. Уже было понятно, что решение принято. Уже не требовалось поступка. Можно было высказаться, ничем не рискуя... Кстати, мне очень помогал Караганов. Он боялся, наверное, мне помогать открыто. Он всегда делал вид, что он книжку свою редактирует, когда я к нему приходил. Но он всегда старался помочь мне в трудные моменты. «Лапшина» он пытался спасти. Он звонил первому секретарю ЦК комсомола, чтобы дали рецензию на «Лапшина» в «Комсомолке» – положительную. Потом звонил с юга узнать, прошла ли рецензия. А ведь я ему никто...

– Каковы были типы и формы наказания для непослушных? Что было больнее – отлучение от фестивалей? Неприятие последующих замыслов? Наказание категорией?

– Это ли наказания? Наказание – это списание фильма в убытки. То, что произошло с двумя моими картинами из трех. Лишение всей студии за это премии – на квартал или на два. То есть вся студия, трехтысячный коллектив тебя ненавидит. Это статья в газете «Кадр» без подписи, разъяряющая коллективу, какое Герман дерьмо и ничтожество, как он все там нарушил.. Это полное отсутствие зарплаты по полтора-два года. Я повторяю, я-то мог... Мы со Светланой писали сценарии, без моей фамилии. Мы под чужими фамилиями писали для «Музгиза», хотя ничего в этом не понимали. Да и чего только ни писали в это время! Вот еще одно наказание для непослушных – вышвыривание. Как с Аскольдовым, например. Ну, а всякие прочие мучения – отстранения от зарубежных поездок и так далее... или: на Западе картина идет, а здесь нет. Это московские неприятности... Это другое. А здесь – провинция, здесь обком ленинградский... Директора студии снимают из-за тебя. Даже не знаешь, как себя вести... После «Проверки на дорогах» меня вызвал Киселев и сказал: «Леша, ты иди, приходи через три года. Через три года придешь, получишь работу... Раньше, чем через три года, не появляйся». Вот что такое наказание в провинции. Мы в Норильск собирались ехать работать... Я мечтал о четвертой категории. Каждый раз. О четвертой! Семь копий. премьеры в Доме кино, больше ничего не надо. Отстаньте от меня. Я о «полке» мечтал, потому что «полка» это ведь тоже была честь... Первое, что делали, это тебя заменяли. Назначали режиссера Г.Казанского, который все, что угодно, за тебя делал, как надо. Вот это уже действительно было наказание.

– Дачные просмотры. Звонки «оттуда». Что Вы об этом знаете?

– Знаю. А.Романов потребовал «Двадцать дней без войны» в Сочи, где он отдыхал. Послали самолетом. Оттуда последовал звонок помощника: «Изменить облик города Ташкента. Изменить сексуальные мотивы. Убрать монологи А.Петренко и т.д. и т.п.». Пока не позвонил К. Симонов и не сказал: «Послать их всех в задницу». И сразу все заробели, потому что Симонов никогда ничего не говорил просто так... Вот что я знаю про звонки с дач.

Знаю, что Мазуров сказал про картину «Проверка на дорогах». Он посмотрел ее и спросил: «Интересно, есть ли партийное руководство в кинематографе?!» Знаю, что мы прорвались на самую высокую дачу с показом этой картины... Аграновский – один из тех, кто это сделал. Группа людей, и он в том числе, писала книги Л.Брежневу. Мы прорвались на эту дачу. Картина эта, «Проверка на дорогах», им очень понравилась. Они мне сказали, что при случае замолвят за меня словечко Л.Брежневу. Вот на каких высотах судьбы наших картин могут решаться.

– Вернемся к вопросу, который как бы мимоходом прозвучал в начале нашей беседы. Этот же вопрос был затронут Вами в недавнем интервью «Огоньку». После «Лапшина», законченного производством в 1984 году, режиссер Алексей Герман не снял ни одной картины.

– Почему не работается? Сначала был период ослепления и ликования – наверное, это естественно. Если столько лет тебя дерут, а потом вдруг выпускают все картины, и зрители узнают, что ты есть, у тебя берут интервью, тебя всюду приглашают... Я даже представить не мог, что так часто буду ездить за рубеж... Почему же не снимаю? Много разных обстоятельств, много дел... Выяснилось, в частности, что мы, люди, привыкшие жить под прессом, не умеем работать будучи свободными, когда не надо ничего зашифровывать. Пожалуйста, рассказывай сегодня все, что хочешь и как хочешь. Но... открылся такой пласт литературы – Платонов, Ахматова, написавшая в сталинскую эпоху «Реквием», Мандельштам, Гроссман, Пастернак, Домбровский и особенно Шаламов, лидирующий для меня по нравственной силе... Всякий художник должен ощущать себя лидером, идущим чуть-чуть впереди эпохи, иначе он работать не сможет. А теперь попробуйте-ка почувствовать себя лидером на фоне таких гигантов!.. Вот и ослабли коленки у многих из нас – не можем научиться жить в искусстве при таком количестве кислорода.

– Но все же есть какие-то замыслы?

– Я думал над Шекспиром. Писал сценарий «Трудно быть богом» по Стругацким... Некоторое время назад я загорелся, когда мне в руки попала документальная повесть Владимира Шاپиро, в которой передан человек русской культуры, а по национальности еврей. И особый трагизм в том, что он не нужен ни тем, ни другим – выброшен из жизни. История дружбы двух прошедших все круги ГУЛАГа прекрасных людей – русского и еврея, кончается печально: жизнь развела их. Каждый ушел в свою национальную проблему... Сценарий, в котором использованы также воспоминания В.Шаламова, мы со Светланой уже написали. Он включен в план производства нашего объединения на 1991 год...

Интервью Л.Закржевской

АЛЕСЬ АДАМОВИЧ:
«КАКАЯ НЕВОЛЯ СЛАЩЕ...»

— Как складывались ваши отношения с кино?

— У меня всю жизнь отношение с кино было несколько испытательное: а что если еще раз попробовать войти — изменилось там что-либо? И снова попытка и опять расставание с ним, всякий раз, казалось, навсегда. И так вот несколько раз побыл сценаристом и соучастником в работе над тремя художественными и пятью документальными фильмами. Значит, что-то снова и снова притягивало. Но с такой же силой и отталкивало.

Когда я делил с Элемом Климовым нелегкую судьбу в чуть ли не десятилетней истории с фильмом «Убейте Гитлера» («Иди и смотри»), все-таки мое положение всегда было предпочтительнее, а потому я испытывал всегдашнее чувство вины перед режиссером. Чувство, видимо, сродни тому, о котором писал К.Симонов, говоря о своих журналистских наездах на передовую: да, и он бывал под огнем, да, и ему доставалось, могли убить, ранить. Но он, корреспондент, мог сидеть в окопе, а мог и уйти, уехать в тыл, тогда как солдаты и командиры на передовой этого не могли. И это совершенно разное самочувствие — не то ли самое и у нас было: у литератора и режиссера. Режиссер был в полной зависимости от тех, кто в ЦК и в Госкино осуществляли диктатуру чиновничьего своеволия над «самым важным из искусств». Как однажды признавался Борис Павленок своему соавтору в Минске: «Мне так легко, понимаешь, так легко жить!..» Еще бы не легко — они парили, просто-таки парили над головами режиссеров на своих тяжелых кабинетных столах-гробах.

Многим писателям было противно в их соцреалистическом стойле, и над ними парили все эти Шауро, Демичевы, Антоновичи. И все-таки, ни Шауро и даже ни Суслов не выдавали мне (или отнимали) шариковую ручку, бумагу. (Как это делается в тюремной камере.) А у режиссера могли в любой момент отнять — их орудия творчества. (Именно как в камере тюремной.) И отнимали. Часто «на самом интересном месте». Помню, когда закрыли, прямо накануне первых съемок, фильм «Убейте Гитлера», и Элем Германович на минуту остался со мной наедине в поезде Минск—Москва, вдруг сказал (он, всегда такой замкнуто-сдержанный): «Не знаю, будет ли еще такое. Я ведь чувствую: сейчас я на самом пике своих возможностей. И вот...» И вот: крах многолетних усилий, напряжения, горения, и как результат — тяжелая болезнь.

Может быть, в этом же поезде ехали и Павленок, Даль Орлов, стараниями которых Система очередной раз расправилась с Художником — вот у них, уверен, на душе было «легко».

Но должен признаться, что и мне не было так плохо, как режиссеру. Я мог тут же свернуть к литературе и уже на этой стезе пытаться обойти-объехать своих литературных «Павленков-Орловых». Режиссеру же перекрывали сразу все пути. Если кому я и мог в те времена поклониться за их муки, куда горше наших, писательских, так это талантливым, а

потому обреченным на долголетнее безмолвие режиссерам, с которыми был так или иначе знаком: кроме Климова, близко причастился судьбе Ларисы Шепитько. И слегка – судьбе Андрея Тарковского.

Дело в том, что первый разговор об экранизации «Хатынской повести» был с Тарковским. Я сам своих вещей никогда не предлагал, тут как раз от него исходил интерес, уже не помню через кого дошло до меня. Мы встретились на Пушкинской площади спустя какое-то время, показался Тарковский мне очень угнетенно-нерадостным, хотя говорил об увлекшей его новой работе... но в театре (кажется, «Гамлет»). Чувствовалось: о кино говорить ему тяжело, больно.

Но можно сказать, что я в каком-то смысле профессионал, а не просто Калика-перехожий в кино: окончил даже сценарные курсы. Когда напечатаны были мои первые романы «Война под крышами» и «Сыновья уходят в бой», мне предложили их экранизировать. Работал я с Туровым, режиссер он талантливый, интуитивный, но большой радости эта работа не доставила мне. Во-первых, я тогда был под постоянным прессом «партии родной» и государства после истории с Синявским и Даниэлем, когда отказался подписать письмо против них. Первоначально я даже не осознавал, какие задействованы против меня мощные организации и силы. Казалось, мы с режиссером близки к результату, осталось сделать последний шаг, и вдруг убирают какую-то ступеньку, и мы проваливаемся куда-то. Я чувствовал свою вину перед Туровым, уже поняв, что он со мной намучился. Виктор Тимофеевич оказался в этой ситуации без вины виноватый: он заинтересовался моей книгой, поскольку сам был «родом из войны», но он тоже, видимо, не представлял, какие испытания его ждут с таким автором. Доходило до того, что садились какие-то функционеры из ЦК партии Белоруссии, вписывали (я участвовать в этом отказался, к концу ушел с постановки «Сыновья уходят в бой») чуть ли не целые эпизоды в фильм, чтобы «расширить масштабы действия». А это в их понимании значило показать в фильме командование, партийное руководство. Уровень понимания ими кино был такой: однажды Туров (надо признаться, немножко выпивший) в отчаянии и злости сказал Станиславу Пилатовичу, который ведал тогда в ЦК идеологией: «А почему вы считаете, что ваше мнение самое главное?», тот стукнул по столу кулаком: «Потому, что нас поставили руководить!». Так вот этот Станислав Пилатович смотрит готовый, уже принятый Госкино фильм и вдруг говорит: «Слушайте, тут у вас в фильме комиссар кепку носит как-то по-анархистски. Так что подровняйте ему кепку». Вот с такими людьми нам приходилось иметь дело. И нахлебавшись с очередным фильмом, я решил, что никогда больше кино заниматься не буду.

– В Вашей «кинобиографии» есть один загадочный поступок: уже будучи доктором наук, Вы вдруг решили поступать на Высшие сценарные курсы. Что Вас к этому побудило?

– Я всю жизнь считал, что главное мое дело – литература, а все остальное должно быть этому подчинено. Но поскольку я человек не очень в себе уверенный, решил на всякий пожарный случай укрепить тыл

и стать литературоведом, чтоб не быть совсем уж неудачником, чтобы была возможность по десять лет писать любую повесть (я и пишу каждую по десять лет). Защитил кандидатскую диссертацию, а затем, в 1962 году, и докторскую. Защитил и стало скучно. Я подумал: «Елки-палки, я уже ученый муж – доктор наук. Значит, все мое прежнее своеволие, свобода кончаются?» И когда мне на студии «Беларусьфильм» сказали: «Есть место на Высших сценарных курсах, но вы, конечно, не поедете?», я обрадовался: «Конечно, поеду!» Это был 62-й год.

Так я с докторской зарплаты перешел на студенческую стипендию, но это было радостное и счастливое время. Это были годы XX и XXII съездов партии, очнувшееся сознание общества и особенно молодого поколения рождало уверенность, что с нами того, что было, уже не проделают, что мы другие, что уже назад вы нас не повернете. Это чувство было и в моих однокурсниках, а они приехали со всех республик: Драч с Украины, братья Ибрагимбековы из Азербайджана, Байджиев и Афиджанова из Киргизии, из Ленинграда Илья Авербах, Юрий Клепиков, москвич Фридрих Горенштейн. Это была очень интересная публика (я был среди них едва ли не самый старший). Меня поражало, что все ходили, никого не замечая, никем не интересуясь. Никто ни с кем не общался, каждый был сам по себе или в небольшой компании. Каждый сам себе Феллини, сам себе Антониони. Это длилось довольно долго, это все было, но была и общая реакция на просмотрах кинофильмов, когда, например, приходил Блейман. Он приносил нам, скажем, «Трилогию о Максиме» и ничего не понимал: он показывал нам советскую патетическую киноклассику, а эта публика начинала хохотать в самых патетических местах, на самых хрестоматийных кадрах. Зал катался по полу от смеха. Все происходящее на экране воспринималось новым революционным (не только в гражданском, социальном смысле, но и в кинематографическом смысле) взглядом – антисталинским и одновременно «феллиниевско-антониониевским». Весь этот хрестоматийный пафос, кроме смеха, ничего у нас не вызывал. На этом все объединялись. Нам казалось – 62-й, 63-й, 64-й год – страна идет ко все большему раскрепощению, что это необратимо, бесповоротно. К концу курсов мы стали тянуться друг к другу, как бы предчувствуя близкую общую судьбу. Мы как раз подоспели под выпуск, когда убрали Хрущева, в результате все тридцать с лишним сценариев были зарублены Малярским, директором курсов и комиссией; потому что все авторы слишком были детьми XX и XXII съездов, а время круто менялось. Нам объявили, что никто не получит дипломов, потому что ни один из сценариев (ну, может, прошли один-два, не помню) не соответствует требованиям социалистического реализма (тогда опять набрали силу эти слова: «социалистический реализм», «партийность», «народность»).

Правда, потом дирекция испугалась, что их же разгонят. Тогда чохом все сценарии приняли, дипломы выдали – только уезжайте поскорее...

– Ваш старт в кино пришелся на «переломные» годы, когда страна поворачивала к неосталинизму, и в кино успешно крушили и топтали все, что дала «оттепель». Трудно было?

– Я вернулся в Минск, и тут началась работа с Туровым по диалогии «Партизаны». Это длилось много-много лет, потому что первый фильм мы кое-как сделали, тут же запретили нам ставить второй, потом второй все-таки стали делать, но из-за вмешательства в работу сверху я (как уже рассказывал) от работы над картиной отошел.

Этот первый этап моей работы в кино был интересный – я познакомился с талантливыми людьми, очень своеобразными, у меня пробудилось к ним сочувствие, ибо я понимал, что этот род искусства в наших условиях обрекает их на неизбежную трагедию.

Я сейчас не помню, каким образом вышел на мою «Хатынскую повесть» Элем Климов. Климова я уже знал по его первым вещам, когда встретился с ним, я сразу ощутил масштаб этого человека, его внутреннюю силу, негибкость. А потому – обреченность на изнурительную войну с Системой. У меня, в отличие от некоторых прозаиков, взгляд простой. Если уж решился этим заниматься, надо целиком довериться таланту режиссера. Если, конечно, видишь в нем талант. Не веришь ему – не давай свою вещь, твое право, но если веришь – не стесняй его, а только помогай. Но я чувствовал, что если мне и удастся сделать что-нибудь в кино, то, наверное, этот фильм. Поэтому я отнесся к работе серьезно, тем более, когда увидел, что для Климова это больше, нежели очередная постановка, которую он может делать или не делать.

В этом меня окончательно убедили наши последующие встречи, разговоры с ним и Прибалтике, в Дубултах, потом когда мы работали над сценарием в Беловежской пуще. Там мы вышли с ним на сцену расстрела Гитлера – это стало нашим общим совместным замыслом. Это были те новые этажи, новые уровни темы, которые режиссеру обязательно надо найти, как я понял, чтобы иметь в картине что-то свое. Потому что, если он найдет собственную сердцевину всей вещи, тогда все остальное у него получится. А если ничего своего не внесет, тогда чаще всего ничего и не получается.

Мы готовы были приступить к картине, нам повезло, что был тогда Первым секретарем ЦК Белоруссии Машеров Петр Миронович. Ко мне он относился с немалой настороженностью: я уже потом понял, что многие мои неприятности на туровской картине, да и вообще в Минске после Москвы исходили от него. Это был своеобразный романтик сталинской системы, и он не забыл мне моего поведения в Москве.

Первую новость в Минск о «неприятностях с Адамовичем» привез один автор производственных романов, белорусский. Его сосед по вагону потом рассказывал, что ночью Владимир Борисович вдруг подскакивал и плотоядно повторял: «Не подписа-ал!» Т.е. статью против Синявского не подписал – обо мне это. Ему казалось (и не ошибся), что теперь он может расплатиться за мои выпады против его производственных романов. После той моей истории с Синявским, университетской. Машеров приказал было меня в Минск не пускать. Правда, до этого не дошло, но весь аппарат ЦК, зная его отношение ко мне, давил на меня как только мог. Это я испытывал на каждом шагу: вначале, после Москвы

год не давали работы (вот те и доктор наук!), а потом любая моя деятельность – издание книги, выход фильма – наталкивалась на какую-то ватную стену, пробить ее было невозможно. Я все не догадывался, что за этим стоит Машеров, думал, что это цековская свора не даст мне жить. Был до того наивный, что когда «Сыновья уходят в бой» в очередной раз остановили, послал сценарий Машерову («как партизан партизану»), мол, если не надо, то и не надо, хрен с вами (смысл был такой), но вы, как партизан, сами почитайте и решите. Как ни странно (у Машерова была все-таки сложная душа), он поддержал этот сценарий, хотя именно от него шло и препятствование.

Кто такой Машеров? Отца его в 37-м расстреляли, мать немцы в войну повесили, сам он был смелым партизаном, он не зря получил Героя. Был способен на глубокие переживания. Открылся для меня на просмотре картины Ларисы Шепитко. «Восхождение» в гриппинской Москве явно было обречено. Решили действовать через Минск. Машеров всегда считал, что надо о партизанах сделать, наконец хорошую картину, и была надежда, что вот Климов, московский режиссер (он еще не знал его по-настоящему) с этим Адамовичем, который неприятностей столько принес, возможно, что и смогут.

Так вот мы решили спасти Ларисину картину через Машерова, кандидата в члены Политбюро. Происходило все в белорусском Госкино. Пришел Машеров, с ним вся его свита, смотрящая не столько на экран, сколько на то, как хозяин будет реагировать, я тоже смотрел больше на него, чем на экран, но по другой причине, как вы понимаете. Он пришел казенно-бодрый, сел, не очень представляя, что увидит. Думаю, он уже знал, что в Москве Гришин относится к картине резко отрицательно, и вступать с ним в конфликт вряд ли ему хотелось. Посмотрим, увидим, скажем. Но вот на какой-то минуте вижу: потекли у него слезы. Вот тогда я понял, что все в порядке, потому что это был, наверное, единственный член Политбюро (или там кандидат), который мог еще плакать. Когда вспыхнул в зале свет, зареванный Машеров бросился целовать Ларису: как же вы, такая молоденькая, как же вы могли?.. Так точно все прочувствовали, увидели, показали нас, партизан...

Теперь Машеров полюбил Климова еще больше и поверил, что наша картина получится. Он дал нам вертолет, полетели на Полесье, встретились с людьми, которые прошли через Хатынь (которых я когда-то с друзьями записывал). На Витебщину, север республики, Машеров летел с нами. Побывали там, где он партизанил, показал нам железнодорожный мост, большой, взрывал со своей группой...

Нам казалось, все – теперь впереди гладкая дорога, режим наибольшего благоприятствования. Мы ведь быстро привыкаем к хорошему, начинаем верить, что нам выпала удачная карта. Но мы не знали, что в той системе и кандидат в члены Политбюро Машеров тоже винтик. В этом очень скоро убедились. Сделали мы сценарий. А что такое Климов в это время был для чиновников московского кинокомитета? Это человек, который сделал «Агонию», но «Агония» лежит на полке: Сулову и еще

кому-то в фильме почудились крамольные намеки на их разложившуюся систему и их агонию. Все предыдущие его картины, с их точки зрения, тоже были сомнительными. Чтобы заставить Климова что-то переделывать в его фильмах (а что – они и сами порой не знали), должны были всегда иметь под рукой надломленного и просто голодного режиссера, готового по первому их указанию что-то в фильме менять. Чтобы они могли в очередной раз наверх доложить: мы вот тут дорабатываем. И вдруг режиссер нашел новую работу, и всем ясно, что ничего доделывать-переделывать он не будет. На два-три года он обеспечен новой работой, новыми заботами, у него новое увлечение. Конечно, это никак не устраивало Комитет.

– Они его там еще не домучали, в Комитете?

– Да, а тут он на три года вырвался – тем более под крышу Машерова, в Белоруссию. Началась тайная возня, чтобы эту крышу убрать. И какая же это была работа! Начинают какие-то отовсюду идти импульсы – с самой неожиданной стороны. Кстати, Джемма Фирсова, работавшая тогда в Госкино, сыграла в нашей истории некрасивую роль. Я до сих пор не могу понять: сй-то зачем это было? Сценарий, который уже был принят, передали на дополнительный отзыв каким-то генералам, которые отродясь не могли выговорить слова «экзистенциализм», в отзыве у них это слово повторялось не менее пяти раз. Экзистенциалисты, абстрактные гуманисты!.. И вот мы здание свое начинаем возводить, а фундамент уже подрыт, вот-вот провалится. А тут болезнь Машерова. Ему вырезали почку, он находился в больнице и, конечно, ему было не до нас. Правда, был еще Кузьмин Александр Трифонович, «секретарь по идеологии». Он там у них белой вороной в аппарате ЦК выглядел – фронтовик, летчик-штурман, инвалид первой группы – человек, который как-то по-особому уважительно относился к интеллигенции. Меня и Быкова, как мог, прикрывал. И мой конфликт с Машеровым старался смягчить, помог напечатать книгу «Я из огненной деревни». На самом верху все были против нее, попытались настроить и Машерова: вот-де Адамович, Брыль и Колесник в своей документальной книге хотят представить белорусов такими жертвами, а наш героический народ и т.д. И пошло-поехало. Кузьмин – мужик хитрый, умный, попросил: «Дайте мне кассету с записью рассказов людей, которых убивали, я в кабинете, когда он зайдет, включу». И включил, а там баба рассказывает, как их убивали, жгли детей их. Машерову, видно, это напомнило его мать, и он тут же сделался нашим союзником. Когда Машеров узнал, что фильм будет делаться по «Хатынской повести» и будут использованы материалы из «Огненной деревни», он поддержал замысел, хотя автором был подозрительный ему Адамович. Когда же он лег в больницу, пошла мощнейшая атака на Кузьмина, он потом честно признался: «В какой-то момент я дрогнул. Московская атака на уровне тамошнего ЦК – не шутка».

Говорили, что там был задействован и Кирилленко (или кто там у Ермаша был покровитель?), приемная Брежнева... А Климов нашел уже и мальчика и девочку для нашего фильма, выбрал натуру, средства для постановки были выделены. Более того: Машеров дал 45 тысяч инвалит-

ных рублей, и мы закупили киноаппаратуру, какой тогда в стране не было. В общем – все, казалось бы, в пользу фильма складывалось.

И когда мы уже должны были впервые выехать на съемки, и Климов закопал где-то труп то ли коровы, то ли лошади: должна была сниматься сцена, где мальчик ищет винтовку и впервые натывается на что-то странное, впервые ощущает всю жуть войны, смерти – через запах, гниль, через этот ужас... Вдруг накануне этого дня являются в Минск Борис Павленок и Даль Орлов. Прошел шепот по белорусскому Госкино и студии, где тогда Войтович был директором, который тоже сыграл в этой истории роль далеко не светлую, хотя больше по незнанию обстановки, чем по злой воле. Собрали нас у него в кабинете, и нас приветствовали улыбающийся Павленок и очень важный Даль Орлов. Очень значительный, очень серьезный ответственный товарищ Даль Орлов повел беседу: «Да, сценарий принят, но вот поступило тут заявление... да, и у нас есть кое-какие замечания». А замечаний было двенадцать, один пункт убийственное другое. Элем прочел их и сказал: «Из двенадцати я приму только один – уберем песню». Была у нас в фильме песня: «Убейте Гитлера везде, убейте Гитлера в себе». Это вызвало особенное возмущение партукОВОдителя: «Что угодно, но чтобы я Гитлера в себе носил?!»

Ну, что же, не будем вас обижать, убрали песню...

И вот собрался худсовет на следующий день вместо съемок. Из ЦК пришел помощник Кузьмина, он занял позицию защитительную: «Хоть есть тут серьезные недочеты, но все-таки мы считаем, что для Белоруссии такой фильм нужен и просим оставить его в работе...». Однако уже была проведена соответствующая работа среди некоторых режиссеров (Добролюбов там, еще кое-кто), которые были раздражены тем, что приехал «варяг» из Москвы и будет нам показывать, как надо делать кино, а мы и сами с усами. Павленок – хитер! – не пришел. Ведет заседание Даль Орлов. И вот пошли выступления, большинство – подчеркнуто восхищенных по отношению к сценарию (потому что люди поняли, для чего приехали Орлов и Павленок, и, значит, надо защищать собрата). Даль Орлов сидит, ногой покачивает и ждет момента, когда скажет свое решающее слово. Я тоже произнес речь. Боюсь, очень лестную для Климова, но очень дразнящую в адрес Комитета, Даля Орлова, Павленка и Ермаша – и очень вредную для нашего дела, потому что вместо того, чтобы смягчить и сгладить, я все заострил. Я сказал прямо Дально Орлову: «Вам что, не страшно, Даль Константинович?» Он: «О чем вы?» А я: «Пройдет время, и единственная причина, по которой вы останетесь в истории кино, будет – это тот самый Даль Орлов, который не дал Климову сделать фильм?» – «Ну, знаете!..»

Видим, дело идет к концу: по репликам, по замечаниям – дело пахнет жареным.

А у нас висел портрет Гитлера там, и напротив него в станке закреплен была винтовка, боевая, но заряженная холостым патроном. И тут начал говорить Даль Орлов, он перечислял требования кинокомитета, одно завальнее другого, любое из них прими – картины нет: убить Гитлера и

его расстрел, убрать говорящее болото, «кольцевой бой», то, се... Я, видя наглухо самоуверенную физиономию функционера, который радуется, что может растоптать, унижить режиссера, испытал сильнейшее желание с этой винтовкой похулиганить. Взять ее, изобразить контуженого: «А жизнь не дорога!» – и в пузо. Холостым, конечно. Потом я Элему говорил: «А зря вы меня не пустили. Конечно, он бы не умер со страху, но заикаться бы стал, и мы его не смотрели бы потом по «Кинопанораме», где он надоедал нам в течение стольких лет».

Даль выступил, поддержал его перед этим Добролюбов, еще там один или два, и хотя в основном все были за картину, но поняли, что фильма не будет, закрывают. А за нас настолько были все, что шоферы, возившие начальство (комитетчиков и директора студии), потом рассказывали нам, о чем они там в машинах сговариваются. Мы сами их не спрашивали, просто они тоже были на нашей стороне: все понимали, что Климов приехал не для того, чтоб искать себе какие-то выгоды, что его сюда привело сердце, чистая душа. Он действительно как-то признался, что когда в первый раз был в Хатыни и увидел эти мертвые колодцы и печки, сказал себе, что жить не буду, но сделаю эту картину. И вот все оборвалось. Для меня – интересная работа с интересным режиссером. Мне действительно хотелось сделать такую картину. Я был в Лидице – убитой чешской деревне, а во Франции есть Орадур, и это известно всему миру, а про Хатынь никто не знает, хотя у нас сотни и сотни таких орадунов и лидиц. Мне казалось, что если такую кинокартину сделать, то про Хатынь узнает весь мир. А проза – это проза, ее надо еще перевести, прочесть, да и кто читать будет...

И все же для меня, как я уже говорил, закрытие фильма не было безвыходной трагедией, ибо у меня еще была моя литература, а для Климова это был удар страшнейший. Когда провожал его на поезд, он вдруг сказал: «Ухожу из кино, возвращаюсь к своим конструкторским, авиационным делам, больше с этими связываться не буду».

Я понял, что это он от боли, от обиды, что всем своим существом он против расставания с кино. Но такая это была ошибка, что он тяжело заболел какой-то страшной и непонятной болезнью. У него все это пошло в раны: стоило чуть поволноваться, и все тело покрывалось сплошными язвами. Бедная Лариса два года смазывала, лечила его какими-то травами. Комитетчики загнали его до предела – представляю, что он за эти два года пережил, тогда это были еще и физические мучения – любая мысль, любой разговор об этой картине снова открывали язвы. А ведь это я, волей или неволей, но это я человека в такое дело вовлек.

Когда Машеров вышел из больницы, ему происшедшее подали так: понимаете, мы попросили всего-то парочку сделать поправок, а они наотрез отказались...

Еще до закрытия Ермаш вызывал нас к себе несколько раз и пытался не все двенадцать пунктов, а по частям навязать. И всегда это выглядело так: мы приходили, Элем – весь напряженный, готовый к схватке и к отпору, а я, как оппортунист, сидел рядом и пытался сделать все, чтобы

они не разбежались, как два шара от столкновения. Потому что страдать будет не Ермаш, а Климов. Поэтому я садился и начинал из себя дурачка разыгрывать, смягчать разговор, ситуацию, а они наносили друг другу удары, у одного краснело лицо от самолюбия и начальственного гнева, у другого глаза белели: «Нет, не уберу ни одного слова». А тот: «Элем, ну, ты же можешь для меня вот это...». Элем поднимался и уходил из кабинета, я задерживался и пытался что-то спасти, но, конечно, безуспешно.

А потом погиб Машеров, и что странно: каждый год минские киночиновники звонили мне, будто по календарю: «Давайте запускаться снова». – «Отлично, звоните Климову». – «Ой, ну при чем здесь Климов. Повесть ваша, вы автор...» – «Звоните Климову». – «Ну, Климов, с ним же невозможно разговаривать, вы же знаете, какой он...». Я им говорю: «Вы его не в зятя берете. Без Климова фильм делать не буду».

И так длилось лет шесть. Однажды – это было в 83-м или в 84-м году – снова звонок. Я опять: «Звоните Климову». И тут что-то сработало. Они позвонили Климову и предложили нам делать картину.

– Непонятно, почему это произошло?

– Скорее всего, времена стали меняться: страсти вокруг «Агонии» улеглись. Вызывает нас Ермаш, как будто ничего не произошло, как будто не было этих семи лет, не было болезни Климова, не было этого страшного удара, не было никаких хитростей, подлостей, всякой грязи – веселенький, бодренький: «Ну что, начинаем?»

Климов сразу: «Я перечитал сценарий, ничего менять не будем». – «А никто и не требует ничего менять! Кто вам сказал?»

Но Ермаш остался Ермашом. Когда пришли мы запускать картину, он вдруг говорит небрежно так: «У вас там Гитлера убивают, мальчик не стреляет в Гитлера-ребенка, что вы хотели сказать этим, зачем вам эта сцена?»

Отвечаем: «Без этой сцены фильма нет».

«И название фильма у вас «Убейте Гитлера»... Может, поменять?» (Им важно было убрать прежнее название, чтоб вроде как не было семи лет провисания.) Когда мы шли из Госкино, с нами были Герман Климов, Алеша Родионов, Виктор Петров – в общем, ядро киногруппы. По дороге Герман Климов и говорит: «А что, если назвать «Иди и смотри?»» И вот я вижу, из-за названия все может рухнуть, Климов опять как-то закаменел, так и жди взрыва. Я пишу записку, бросаю ему по столу: «Иди и смотри»... Ермаш – цап эту бумажку: «Что, что тут?». Я говорю: вот, шли по дороге и обсуждали такое название. «О, отлично! "Иди и смотри"». Ему любое название подошло бы. Климов смолчал, Ермаш вызывает секретаря: «Готовьте приказ о запуске картины».

Ладно. Мы выходим на улицу, читаем редакторское заключение: сцена с расстрелом Гитлера опять под вопросом. Тут уже Климов завелся. Пошел домой и написал письмо Ермашу: «Я ждал этой картины семь лет, я жил этой картиной, но я отказываюсь делать фильм без этой сцены».

Звонок, разговор: «Ну, чего вам там, ладно, ну, хорошо, не будем». Вроде как решили не принимать окончательного решения по этой сцене. Мол, давайте, снимайте, а потом мы посмотрим.

Едем в Минск. Аппаратура, которую Машеров для нас закупил, частично потеряна и испорчена, но какие-то остатки ее мы забрали. Началась работа – такая работа, какой «Беларусьфильм» не видывал: режиссер группой не командовал, не диктаторствовал, не тиранил. Но все работали на пределе. Режиссер себя тиранил. За все время съемок Элем ни разу не съездил в Москву. И это становилось как бы нормой для всех. Другие, конечно, ездили, но он себе этого не позволял, хотя у него там был дом и осиротевший сын. Если он заставлял голодать Алешу Кравченко – нашего главного героя (а Климов считал, что именно в состоянии голодного перевозбуждения парень сможет сыграть некоторые сцены), то он сам тоже ничего не ел. Мы себе жарим-парим, а они неделю голодные, на водичке.

Работа была невероятно трудной. Но, конечно, главные сложности были не на съемочной площадке. Он имел дело и с Ермашом, Павленком, Далем Орловым и прочими «государственными людьми». Постоянно загоняли его в болезнь, загоняли в безработицу, загоняли в тупик. Но везде есть люди. Нам все время помогал Кузьмин Александр Трифонович. Он у нас, можно сказать, входил в группу. Звоним ему, секретарю ЦК КПБ по идеологии: «Коровы у нас нет». Он берется названивать по колхозам: дайте им корову. «Продуктов нет, группу кормить нечем», – звонит по каким-то там райпотребсоюзам. Надо отдать должное этому человеку, который лет десять работал секретарем ЦК по идеологии и понимал, что вся его так называемая идеологическая деятельность мало значит в сравнении с тем, что он режиссеру поможет коров достать для съемок. Александр Трифонович вел свою линию до конца (хотя и не все удавалось), и сейчас это единственный человек в верхах из эпохи застоя (наряду с Машеровым), которого поминаем всегда «не злым тихим словом».

Сделали мы картину, и надо ее сдавать, а ситуация в Минске изменилась: Машеров погиб, замену ему нашли известно какую. Позиции Кузьмина после Машерова резко ослабли, он сам еле-еле держался в ЦК. Но на сей раз он не дрогнул, до конца был с нами. В новой ситуации в ЦК Белоруссии всплыл некто Иван Иванович Антонович (о нем я как-то писал в «Литературке»). Самолюбивый до обморока, не дурачок, марксизмом напигованный, лжив, как сорок тысяч курьеров. Поддерживаемый сверху, он стал бороться за место Кузьмина, а поскольку Кузьмин картину поддерживал и пестовал, значит, надо было картину угробить, заодно отстранить и Кузьмина.

Только Кузьмин куда-то отбыл, как вдруг Антонович затребовал картину в ЦК. Я говорю: «Элем, этого нельзя делать, забодает, и потом уже не выкрутимся». Что-то придумали и не повезли картину. Вернулся Кузьмин, рассказываем ему. Тот все понял. Я позвал на просмотр писателей, Быкова и еще людей. Во время просмотра (я не слышал, мне Элем Германович потом рассказал) наклонился к нему Антонович и говорит: «Вы почти гений, а я человек обыкновенный, и мира у нас с вами не будет никогда». Это не потому, конечно, что он и впрямь кого-то считал гением, а себя ничтожеством – наоборот, он считал себя все еще непризнанным,

неоцененным, а тут какие-то, понимаете ли, шелкоперы и мазилы считают себя творцами! Ну это мы, партия, сейчас поставим на место...

Кончается просмотр и начинается обсуждение и сразу в наступление: мол, это натурализм, это жестокость, это разложение молодежи. Правда, у вас там есть «гениальные сцены» (сказано, конечно, со значением, с гримасой), ну и так далее. Ну, ладно, выступил – и хрен с тобой. Другие тоже высказались. Но мы тут же узнаем, что он уже стукнул в Москву, в ЦК. оттуда позвонили Ермашу: мол, в Миске в ЦК мнения разделились. В Пгездниковском сразу зашустрили, заволновались. С одной стороны, понимают, что времена меняются, уже и с «Агонией» что-то стало проясняться, Климова как будто можно из тисков понемножку выпускать. А с другой стороны, неизвестно, что завтра с новой картиной будет. А тут Московский фестиваль грядет. Тоже надо учесть. И Ермаш начинает тянуть время. Он дает Элему шпук пятнадцать замечаний. Замечания, правда, не совсем убойные, вроде можно с ними что-то делать. А режиссер настолько устал и, видимо, инстинктивно боится нового срыва, в кои веки, но готов пойти навстречу. Убрал чересчур надрывные звуки, вырезал кадр (до сих пор о нем жалею), когда Алеша проваливается в болото и, чтобы успокоить Глашу, которая шла за ним, начинает вдруг петь веселое: «Брось сердиться, Маша, жизнь прекрасна наша...», – а сам в вонючем болоте по шее. Но, наверное, был перебор экспрессии, пережим, зрителю надо вздохнуть дать. Так что, может быть, и на пользу пошло.

И вот настал момент – Ермаш должен принимать картину. Я в это время сильно влез в антиядерные дела, намечалась в тот день встреча с Горбачевым: известный наш ученый Раушенбах, я и еще один фантазер, фанатик телемостов Гольдин Иосиф должны были встретиться с Генсеком, чтобы убедить его организовать всемирный телемост 6-го августа, в день Хиросимы. Ждем, на телефоне сидим: нам сказали, что примет. И пока я сижу, наша картина принимается в Комитете, но прийти на сдачу картины не могу. И тут, к счастью, Горбачев нас не принял: приехал Раджив Ганди – нас в сторонку, и я прибежал в Комитет. Как выяснилось вскоре, бежал я не зря: в зале сплошные Герои труда – Герасимов, Чухрай, Кулиджанов, другие. Ермаш собрал их совет держать. Картина кончается, кто-то из ермашевского аппарата забегает поперед Гертруд: «Ну, товарищи, зритель не пойдет на эту картину». Я нагло в ответ: «Пойдет. Даже побежит». Ну, разговор пустой, конечно. Тут берет слово Герасимов: «Я вот себя спросил: идейно полезная это картина для нашего кино или идейно вредная? Посмотрел, подумал. Она – идейно-полезная. Но, думаю, что вот этот кадр (глаз коровий) или этот – все-таки необязательные для картины...». Вот так диалектично выступил.

Следом Чухрай: «Если бы я делал эту картину, я бы убрал этот кадр под мостом – вот это слабо, хотя картина мощная...». Ну, совсем как Станислав Пилатович: «Вы ему поправьте кепку». Картина снята, режиссер отвечает за ее плюсы и минусы, что не ради «кепки» вас позвал этот хитрован Ермаш, что готовится и происходит очередное надругательство над вашей профессией и все-таки предложенные вам роли исполняете. В

целом они картину приняли, поздравили режиссера, но, зная, что судьба ее еще не решена, зная Ермаша и его повадки, зная, что Климов откажется от переделок, они фактически клали картину «на полку».

Выступил Кулиджанов. Тогда он был глава Союза кинематографистов, Герой, со Звездой сидит. Он сказал: «Картина мощная, но она настолько мощная, что вторая половина перебарывает первую, и первая проигрывает» (оно так и есть, собственно говоря, картина движется по нарастающей – но почему это плохо?). «И надо еще подумать».

Не помню, что он еще там говорил, но это вот главная была мысль. Короче: картина мощная, но надо то, се, пятое, десятое, надо, надо... Ермаш радостно подскакивает: «Ну вот, я не просил их... они больше меня понимают, они профессионалы... Они тебе советуют... Поработай, Элем, еще пару недель...». А Климов со знакомыми мне белыми от гнева и отчаяния глазами поднимается и говорит: «Я все ваши замечания учел в прошлый раз, целых пятнадцать. Все до одного. Сейчас же ничего делать не буду. Я уезжаю в Ленинград – можете делать с картиной, что хотите». Ермаш ни слова в ответ – убегает. Он своего добился. Вижу: дело – швах. Подхожу к Кулиджанову и говорю ему: «Вот что. Мы литераторы – говно, но такого дерьма, как вы, киношники, я еще не видел. (О, Господи, вот до чего друг друга доводили!) Вы что, не понимаете, что угробили своего товарища? Мы, писатели, тоже, говорю, по шерсти не гладим, но когда вопрос стоит о жизни и смерти товарища по профессии, такого себе не позволим (хотя, позволяли, конечно, да еще как!!!). Вы же отдали картину и режиссера на растерзание. Вы это собственноручно сделали сейчас».

Кулиджанов, конечно, должен был взорваться, эта горящая Звездочка должна была выстрелить в меня, убить на месте, а он смущенно так, растерянно говорит: «А что произошло? Я не понял.» – «Как вы не поняли? Вы что, не понимаете, что картина ляжет «на полку», что пока с ней тут возня, Минск, тамошнее ЦК уже действует, они картину заморозят, как и все предыдущие фильмы Климова. Поэтому, – я ему говорю, – раз вы угробили, вы идите теперь к Ермашу и выгаскивайте ее».

Так я с людьми вообще не разговариваю, но здесь я понимал, какой это безжалостный удар по Климову, и сам уже никого не жалел. Кулиджанов поворачивается и куда-то уходит. А мы выходим на улицу. Я прошу Элема: «Обождите. Ничего не говорите ребятам про фильм. Пока не появится Кулиджанов». А когда тот вышел, я сразу к нему. Климов с места не стронулся. «Все в порядке. Завтра картина будет принята».

Потом был Московский кинофестиваль, все эти праздники, поздравления, столы накрыты, на другом конце стола, по диагонали – Ермаш. Он при всех неосторожно мне кричит: «Ну что, Адамович, доволен?» Я говорю: «Доволен, очень доволен, что я вас десять лет, по крайней мере десять, не увижу...».

– Вы пожили, поработали – в литературе и в кино, и если сравнивать, то где давилка была сильнее и страшнее, где Ермаши были крепче?

– Понимаете, тут были как бы разноплоскостные вещи: репрессий было больше, мы знаем, в литературе. Писателей физически уничтожали,

пачками. Уничтожено более двух с половиной тысяч писателей. Сколько режиссеров – вы не подсчитывали? Ну, это, видимо, даже пропорционально несопоставимо. Видимо, режиссеры были на виду – этим и объясняется. Их было немного, они были или казались менее опасными и как бы нужнее Сталину в его системе. Они обслуживали напрямую – хорошо или плохо, талантливо или бездарно, но, во всяком случае, направлять и контролировать их было легче, они наперечет, они на виду. А эти сволочи писатели забиваются в свою нору и что-то пишут втихую. И процесс этот неконтролируем. Что он напишет, что он спрячет – узнать невозможно. А потом мы все умрем – все начальники, все сталины – и все это всплывет. Так лучше дави этих писак, пока они все здесь, под руками. В этом смысле жить писателям было страшнее. Не труднее, а страшнее.

Да, история не знала не просто более жестокой и бесчеловечной, а *целенаправленно* жестокой и бесчеловечной системы, чем наша, которая изматывала силы, физические и духовные, всего народа под «самыми прогрессивными» и «гуманными» лозунгами и программами. В эту государственную, партийную давящую попадали прежде всего большие таланты – с ними Система любила «повозиться». Даже Сталин – прежде, чем убить. Тем более в последующие послесталинские времена.

Вот и этот конкретный случай: зачем было останавливать фильм Элема Климова на самом, так сказать, взлете?

Мне и тогда казалось: их пугает именно талант режиссера, его сила и накал. Ах, у тебя самый пик возможностей – ну, так остынь, осядь, с таким потом не совладаешь, куда тебя понесет, неизвестно! А нам отвечай за тебя! (Перед дачными зрителями: а что скажет Гриппин или его теща? А как посмотрит Суслов?)

Вот такая похабщина. Но и другое было, чувствовалось. *Такая* война, как в нашем фильме, им «не подходила». Борис Павленок любил повторять: победили мы или не победили в Отечественной войне? По вашей, мол, картине – не поймешь. И еще: намекаете, какой ценой победили? Под мудрым партийным руководством...

Многое, многое не устраивало в таких фильмах (и соответственно – книгах), где все жестоко, не щадят чувств зрителей, где война, поди, и вообще отрицается, как таковая. (Как так, а «справедливые»?)

Мое чувство вины, то, что всегда испытывал перед режиссерами, которые начинали работать со мной, питалось еще и сознанием, что постоянную (начиная с 1956 года) настороженность начальства к моим писаниям и высказываниям приходилось преодолевать и им, режиссерам. Ну, а уж если нелюбовь начальства суммировалась, удваивалась (как в случае с Климовым, которого тоже давно не жаловали), режиссеру было трудно вдвойне. «Из всех искусств кино» и т.д. – ох, пусть бы для вас оно не было «важнейшим». И вообще, как мы вам, писатели, режиссеры и прочие, надоели! А как вы нам!

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ:
«ДОРОГ МНОГО – ПУТЬ ОДИН...»

– Слухи о «неизвестном Сокурове» опередили знакомство с вашими фильмами. Даже профессионалы кино узнали о вас из самых первых газетно-журнальных публикаций, в которых говорилось о творческих мытарствах – в студенческие годы и позже, на «Ленфильме». Все ли пережитое помнится?

– Да, с памятью у меня все в порядке. Что же касается мытарств, то они начались еще раньше, когда я работал на телевидении в Горьком. Уже самые первые небольшие мои документальные картины вызывали довольно жесткие конфликты с руководством – сущность их была поначалу не очень понятна... С того времени у меня сложились представления о печальной участи творческого человека в условиях телевидения с его бесчисленными регламентациями. В 1975 году я уехал из Горького в Москву поступать во ВГИК. Шансы у меня были невелики, но меня все же зачислили в мастерскую Александра Михайловича Згуриди. Правда, научно-популярное кино как сложившаяся «отрасль» никогда не интересовала меня, как не интересует ни чисто игровое кино, ни чисто документальное. Есть кинематограф. И он неразделим для меня... Но за все время обучения я ни разу не слышал от своего мастера слова «нет». По существу, я мог делать все, что хотел. Ему не нравились мои учебные работы, я знал (да и сам теперь вижу много несовершенного в тех работах), но ни разу не слышал от него: «Не разрешаю». Хотя я сплошь и рядом видел, как поступали со студентами другие мастера. Они давили ребят какой-то доморощенной своей философией, не давая делать ничего, что не совпадало с их представлениями. Я, прямо скажем, находился в каком-то привилегированном положении: вроде бы учился, но в то же время чувствовал себя совершенно свободным. Могу сказать со всей ответственностью – профессионально я из ВГИКа ничего не вынес.

Лишь гнев и раздражение вызывало у руководства института наше требование полностью перестроить учебный процесс. Особенно острые столкновения были с кафедрой общественных наук. Я предлагал, например, создать принципиально новую идеологическую дисциплину для творческого вуза, которая объединила бы историю партии, диалектический и исторический материализм, политэкономии социализма и капитализма, эстетику. Этот синтез, на мой взгляд, мог бы дать целостное марксистское представление о социальной, исторической, философской картине мира, пробудить творческий интерес к общественным дисциплинам, по-настоящему завлечь каждого из нас уже на студенческой скамье в сферу высоких гуманитарных проблем. Но кто из вгиковских педагогов мог читать такой курс? И даже обсуждать мое предложение поэтому никто не захотел...

Моя вгиковская жизнь складывалась конфликтно, но окажись я более «умным», никогда и ничего в кино уже не сделал бы. Во ВГИКе, убежден,

я одержал единственную, но самую главную победу – над собой. Но не только. Дипломную работу я решил делать по рассказу Андрея Платонова «Река Потудань». Назвал фильм – «Одиноким голос человека». Деньги мне были отпущены на двухчастевую картину, но я понимал, что в короткий метраж не влезу, и организовал производство таким образом, что на эти деньги снял девять частей. Когда я привез картину в институт, разразился скандал. Сначала ее вообще отказывались смотреть, мотивируя это тем, что она вышла из метража. Затем все-таки посмотрели и выразили общее мнение, к которому не присоединился лишь Згуриди: это формализм, нечто снятое в духе русской дореволюционной философии, и вообще картину нельзя рассматривать как учебную работу. Скандал разрастался, картину решили смыть. Так бы и случилось, если бы ночью мне не удалось подменить негатив позитивом. Не сделай я этого – девятичастевого платоновского фильма не было бы. Но они думали, что смыли его, и позже, когда Сергей Соловьев хотел обо всем этом написать в «Литературную газету», ему объяснили, что из редакции позвонили во ВГИК, и там сказали, что ни такого студента, ни такой картины у них нет. Когда картина была сделана, единственный человек, который открыто последовательно ее защищал, оценил ее даже выше, чем она того заслуживает, был Андрей Арсеньевич Тарковский. Он смотрел ее три раза. И несмотря на то, что сам он ничего не мог сделать для спасения картины, моральная помощь, которая в тот момент им была оказана, фактически спасла фильм. Я не знаю, хватило бы у меня силы на бесконечные манипуляции с коробками пленки, если бы не знал, что какая-то тень доверия витает над ними.

Первая же моя картина «Разжалованный», сделанная на «Ленфильме», куда я также попал благодаря помощи Тарковского, – экранизация прозы Г.Бакланова – на совещании молодых кинематографистов приводилась как пример формализма, разрушения традиций. После этого я одну за другой предлагал заявки на сценарии, но все они отвергались как «непроходимые». Тогда Семен Аранович предложил мне вместе с ним снять картину о Шостаковиче «Альтовая соната» на Ленинградской студии документальных фильмов, где ко мне отнеслись очень хорошо.

– Однако и документальные фильмы, снятые в застойные годы: «Салют», «Элегия», «Союзнки», «Терпение и труд», – не стали достоянием массового экрана, пока V съезд кинематографистов не «санкционировал» их официальное признание, как, впрочем, и общественное признание бывшего режиссера третьей категории, а ныне одного из самых – не будем скромничать – заметных мастеров советского кино. Итак, в чем самые горькие потери и самые трудные уроки тех лет? В какой степени вы можете считать себя реализовавшимся художником?

– Думаю, в общем все, что мне хотелось сделать, так или иначе я сделал. Или, вернее, все, что мне хочется делать, я делаю. И практически так происходило всегда, потому что, несмотря на какие-то конкретные проблемы, какие у меня были всегда, какие есть и сегодня, я не позволял себе роскоши делать то, чего бы я не хотел. Поэтому при всех соблазнах

найти каких-то виновников моих бед на стороне, я все же более склонен искать их внутри своего собственного мира.

Думаю, что обсуждать стиль работы Госкино мне достаточно трудно. Гораздо труднее, наверно, чем очень многим, потому что я находился на самых задворках этих отношений и этой ситуации.

К моим картинам было отношение однозначное. Аппарат Госкино СССР или РСФСР прекрасно знал отношение ко мне Павленка и Ермаша, и до них мои фильмы просто не доходили. Им докладывали обычно, что я сделал очередную картину, которую «Вам» даже смотреть не стоит. И те не смотрели. Спросите у Ермаша, что он видел из моих картин. Я думаю, что кроме «Скорбного бесчувствия», первых его трех-четырёх частей, которые он нашел в себе терпение посмотреть, — он больше ничего не видел. Но все картины закрывались как бы с его благословения.

Была атмосфера, которая позволяла делать это.

Все делалось просто и тихо. Ты садишься вечером в поезд, едешь, а накануне в Госкино уже подготовлено решение, которое будет принято по твоей картине. Можно было даже не принимать участие в обсуждениях! Сидишь на таком обсуждении в том же Госкино РСФСР и заранее знаешь, и все знают, какой результат будет. Но предписана процедура, которую они должны выполнить, и ритуал выполняется пунктуально. И если тебе удастся пробиться со словом, то это хорошо. Я несколько раз был в Госкино РСФСР, когда со мной те, кто смотрели картины, даже отказывались встречаться. Я был в коридоре и не мог увидиться с теми людьми, которые только что не подписали акт о приемке картины. Они заходили в зал, смотрели, уходили через заднюю дверь. И все! Я ходил по темному коридору час-два, потом выяснялось: никого нет, все давно ушли... «Ничтожность» авторов, «ничтожность» режиссеров была необыкновенная. Мы были песок, пыль! Я уже не говорю о сценаристах. Чтобы Юра Арабов упрямился, уговаривал, вступал в дискуссии! Только с приходом на пост главного редактора Госкино А.Медведева для меня многое изменилось. Даже раньше, чем произошел V съезд кинематографистов. Появился человек, который не давал мне никаких авансов, никогда не расточал пошлых любезностей и дежурных, бюрократических комплиментов. Он просто говорил, что ему не нравится, что — нравится. И я всегда был спокоен в отношениях с ним и понимал, что, если он что-то сказал, значит, так и есть. Он просит через неделю позвонить или приехать, поскольку будет какая-то кардинальная перемена. Пусть она не определяет полностью моей судьбы, но я вижу, что в сложном взаимодействии сил этот руководитель также являет собой определенную силу и делает свое непростое дело.

Но вернемся в застойные времена. Я никогда в жизни не встречался с Ермашом, потому что ни разу не был принят им, несмотря на все мои попытки. А встречи с Павленком или с Богомоловым носили такой унижительный характер, я в их глазах был таким и гражданским, и художественным ничтожеством, что и вспоминать тошно.

Помню один случай, когда закрыли «Скорбное бесчувствие», и я был по этому поводу у Б.Павленка. Помню, что он бы пьян, что у него стоял

в кабинете ящик коньяка, он бы в незастегнутой рубашке, держался развязно. Вообще, все было крайне отвратительно, и разговор наш не был разговором руководителя культурного ведомства с режиссером, а скорее походил на разговор надзирателя с заключенным. В таком стиле это происходило. И я не понимал сам, зачем я пошел на тот разговор? Чего я добивался? Выяснить, почему закрыта картина? Почему ко мне такое отношение? Надо было быть очень наивным человеком, чтобы не понимать бессмысленность таких «собеседований». Ситуация, увы, предоставила возможность еще раз унизить себя и лишиться каких-то сил...

Стиль был един. Этот стиль не отличался от общего стиля руководства в партийных, хозяйственных, комсомольских органах. Это было единое направление, единый профиль, и никаких здесь интеллектуальных и особо глубоких проблем, на мой взгляд, не было. Была общая тирания, общее насилие над гуманитарностью, насилие над художественным мышлением. На всех уровнях – от высшего партийного руководства и до Госкино, и еще ниже – до студийного начальства. Везде происходила подмена проблематики эстетической проблематикой спекулятивно политической. Господствовала единая установка, в соответствии с которой независимость в эстетической области определялась как политический вызов, как диссидентство или позиция, близкая к диссидентству. И остается только удивляться, почему многие из нас не оказались в тюрьмах. Для меня остается загадкой, почему меня не посадили, хотя здесь, в Ленинграде, делалось все для того. И на студии тоже...

Знаю, что были руководители, которые намеренно провоцировали конфликты творческих работников и с партийными крутами, и с КГБ.

Это было очень тяжелое время. Но, видимо, если есть у тебя внутренняя полнота, если случай помог ее сохранить, то никакие политические репрессии не имеют принципиального значения, потому что выбранный путь один, двух дорог не бывает, она всегда одна. И погоду на этом пути воспринимаешь как некую фатальность: светит ли солнце или гремят грозы, есть у тебя приют на том пути или нет, кто тебе встречается на этой дороге – все это воспринимаешь как данность судьбы.

Я думаю, что те, кто бы настроен так (это не означает смирение, а лишь определенный характер восприятия жизни), те выжили, те остались. Я отношу к выжившим и тех, кто покинул Советский Союз и продолжал активную творческую деятельность за рубежом, принеся тем самым ради искусства тяжелую жертву, потому что для художника отлучение от Родины – это трагедия чрезвычайная. Без аналогов трагедия. Поэтому, мне кажется, немалое мужество надо для такого поступка.

Это была одна из форм преодоления стены, порожденная нежеланием погибнуть у ее фундамента. Если хотите – попытка перелететь ее, не переползти, не пробить, а перелететь. Ну, а те, кто здесь остались, пытались ее пробить... Вопрос, кто целее остался в конечном итоге? Мне кажется, те, что уехали, – целее. Из тех, что остались живы, разумеется.

– Что вам помогало жить, кроме веры в свое искусство?

– Не знаю, трудно сказать... Наверное, то, что я никогда не был один. Думаю, я сформировался по образу и подобию своих соотечественников, тех людей, с которыми когда-то работал. И если есть во мне что-то скверное, то это от меня. Если есть во мне что-то достойное, то это от тех, кто в течение всей моей жизни принимали участие в моих проблемах и бедах. Таких людей достаточно. Они и сейчас есть. И это органичная для России ситуация, исторически органичная, для меня органичная.

Здесь, может быть, можно отыскать и один из ответов на вопрос о так называемой элитарности. Я должен быть уверен, что если что-то делаю, то это кому-то интересно, кому-то нужно. Правда, не всегда у меня это чувство остается столь категорическим, как я сейчас об этом говорю. Бывают ситуации, когда в это не веришь совершенно, но это уже издержки характера... Однако, я думаю, что в ситуациях противодействия режиссера каким-то жизненным процессам, нет никакого отличия от того, что переживают и все остальные. Ну, может быть, с той лишь разницей, что режиссура в высшей степени социальная область, здесь, вероятно, конфронтация имеет особое значение, потому что, чтобы что-то сделать, надо, чтоб тебе дали возможность это сделать.

Ни в одной из художественных областей нет такой жестокой регламентации, кроме разве что на телевидении. Везде можно что-то сделать, даже если тебе не дают. Книгу можно написать в уме. Но, к сожалению, снять картину в уме невозможно, ее нужно поставить. Поэтому регламентация здесь имеет какие-то свои акценты.

– Всегда ли удавалось «держать удар»?

– Не удавалось очень часто. Приходилось переживать сложные эмоциональные состояния, когда находишься в положении абсолютного бесправия и бесперспективности. Я был убежден, что перспективы нет никакой. Не верил, что то, что я переживаю сейчас, – возможно. Не мог в самых прекрасных снах предположить, что доживу до момента, когда выйдут мои картины. Я в это не верил. Я просто работал, потому что должен был работать, а не потому, что надеялся на лучшее будущее.

Держать удар мне удавалось только потому, что все время внутри происходила какая-то реставрация, что ли, нужного состояния. Ну, и само время лечило. Никакие успокоительные уговоры друзей, близких – ничто на меня в этом смысле не действовало. Само время и калечило, и лечило. Почему оно не уничтожило меня физически, не понимаю, хотя догадываюсь...

– Можно ли считать, что вопреки всему и вся развитие нашего кино в годы застоя продолжалось? Что нового принесли фильмы 70-х по отношению к лентам предшествующих лет? Какие позитивные черты и тенденции обнаружились тогда, и работают ли они сегодня? Существует ли в кинематографе «связь времен»?

– Если говорить о нашем кино – старом или новом, все равно, – то здесь очень важна, на мой взгляд, мысль, которая заключается в следующем: кино ничего не открывает вообще. Кино, если оно настоящее искусство, не может и не должно ничего открывать. У него должна быть очень четкая внутренняя позиция, которая исключает всякую «позицию», любую

тенденциозность. Кинематограф не должен обслуживать какие-то политические круги. И партийность, на мой взгляд, не должна существовать в кино. Уж, по крайней мере, в том виде, в каком мы ее видели.

Кинематограф – не средство пропаганды и агитации. И до тех пор, пока кинопродукция будет создаваться политически ангажированными творческими работниками и активно поддерживаться государством и функционерами, ни о какой полнокровной кинокультуре в стране не может быть и речи. По крайней мере в тех масштабах, на какие этот народ и эта интеллигенция способны, а потенциально российская интеллигенция в состоянии сформировать, поддержать и вырастить кинематограф необыкновенного масштаба и колоссальных открытий.

Но это будет возможно, повторяю, только тогда, когда интеллигенция откажется от идеи социального обслуживания общества, когда так называемая публицистика потеряет в кино свое доминирующее положение.

Кинематограф застоя делал все, чтобы увести человека от собственных размышлений о жизни, лишить его какого бы то ни было опыта эстетического осмысления действительности. Может быть, это несколько категоричное заявление, но, мне кажется, в этом есть доля правды, по крайней мере, в отношении кинорежиссуры. Кино тех лет вообще было очень удобной, освоенной, политической и социальной коммуникацией, посредством которой консервативный политический режим мог ретранслировать свою консервативную и уже никому ненужную энергию. Вернее, изымать посредством кинематографа и телевидения энергию мысли у народа. Вот такая существовала «своеобразная» тенденция.

– Не кажется ли Вам, что знаменитая ленинская фраза «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» на разных этапах истории нашей страны обретала всякий раз несколько отличный от предыдущего смысл? Что значило это высказывание в годы застоя?

– С этим все понятно, по-моему. Что такое наша жизнь? Это существование в обществе идеологизированном, где главный разменный козырь, главная денежная единица есть идеологическая цитата.

Западный мир существует в условиях жестокой экономики, где денежной единицей является денежная единица. А в условиях социализма такой единицей является идеологическая фраза. И поскольку закон движения этой единицы сохраняется – идеологическая фраза пульсирует, она все время должна создавать какую-то видимость движения. Возведенная в закон эта известная реплика в свое время превратилась в идеологический фетиш. Я бы даже не сказал, что руководство очень «руководствовало» этим правилом, просто элементарная выгода, экономическая роль кино – обретали при этом как бы теоретическое значение.

– И все-таки... Разве не было в годы застоя каких-то общезначимых мировоззренческих открытий, принципиальных художественных достижений?

Мне кажется, на протяжении всей его истории наш кинематограф существовал в одних и тех же рамках. Поэтому я не стал бы говорить, что в разные периоды, в том числе и застойный, приносились новые мысли,

возникали художественные открытия и что очень сильно менялся зритель. Мне кажется, напротив, существует ситуация перманентной замороженности культуры, динамики ее развития. Единственно, что на самом деле происходит, так это смена поколений. И каждое новое поколение, в силу тех или иных исторических закономерностей, приносило с собой определенные «новые» качества.

Если же говорить по большому счету, я думаю, никаких принципиально новых художественных идей за все время его существования наше кино не принесло. Если что-то и возникало, отличающее одного режиссера от другого, то это просто, скажем, индивидуальная стилистическая манера. Но, на мой взгляд, никаких художественных потрясений, которые бы открыли людям, в полном смысле, глаза на вселенную, на человека, его предназначение в мире, его веру, – не было. Даже если взять во внимание деятельность гениального Тарковского, все равно – культурные корни его, конечно, в русской культуре XIX века, а не в кинематографе. Это один из самых уникальных «литературных» кинорежиссеров... А чисто кинематографического мыслителя – художника, на мой взгляд, советское кино не выявило. Конечно, есть классики – Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, каждый со своим, неповторимым киноязыком. Часть кинематографистов – среди них Параджанов, Абуладзе, Рехвиашвили, кого-то я могу просто не знать – удерживала и продолжает удерживать кинематограф на позициях философского осмысления действительности. Это и означает главную «новость». Ничто не может быть более интересным по отношению к текущему времени, как пластически выраженная философская мысль, философское размышление. Поэтому громадное число картин, которые сделаны за всю историю советского кино, через некоторое время будут иметь, на мой взгляд, лишь фильмографическое значение и никакого более серьезного.

Настоящие титаны, философы кино – это все-таки Курасава, Феллини, Бунюэль...

– Не кажется ли вам, что, ратуя за авторский поэтический, философский кинематограф, вы тем самым невольно отводите на второе место традиционное, сюжетное кино, делающее ставку на героя. Многие полагают, что актер – главная фигура на экране...

– Разумеется, выражающий дух времени герой, воплощенный талантливым актером, – важнейшая составная игрового кинематографа. Но все дело в том, что кино – и зарубежное, в первую очередь голливудское, и наше – виновато перед обществом, ибо на протяжении многих лет оно формировало определенные, стабильные, консервативные формы киномышления («положительный» или «отрицательный» герой – лишь один из сложившихся стандартов), культивировало примитивные эстетические формы создания экранного образа человека. Стандартные киногерои не оказывали влияния на жизнь нашего народа. И наряду с отрицательными сторонами я вижу в этом гораздо больше положительных сторон, потому что было бы довольно скверно, если бы влияние на жизнь народа оказывали идеологические и эстетические клише, которые выдавил

из себя с помощью определенного сценарного клише очередной средний кинорежиссер в тандеме пусть даже с талантливым актером. Культурно-профессиональная беспомощность, которую демонстрируют многие наши режиссеры в течение длительного времени, не позволила сформировать систему образов-фетишей. «Чапаев» уже слишком далек, никто так и не смог создать нового «Чапаева», а все остальные герои не получались. Как-то все шло вразнобой... Мы вообще, наверное, не знали, что это такое – система эталонных персонажей, пока не появились у нас голливудские ленты. И только сейчас работа в этом направлении ведется в коммерческом кино, под эгидой одесской альтернативы, что ведет по существу к «голливудизации» советского кинематографа.

Но, в сущности, изменения состава героев не происходит и сегодня, потому что не происходит открытия новых социальных пространств. Режиссура в новых условиях почему-то очень быстро приводит человека к его абстрагированию вообще от каких-либо социальных слоев. И, к сожалению, этот отрыв в области профессионального кино, я сейчас подчеркиваю – профессионального кино, а не авангарда; не любительского кино – приводит к тому, что кинематографисты теряют представление о жизни людей других социальных слоев, о жизни тех людей, внутри которых, среди которых они как бы живут... Кинохудожник с течением времени все в большей и большей степени работает только на свою достаточно обособленную социальную сферу – на интеллигенцию. К сожалению, в последнее время все чаще возникает необходимость закавычивать это прекрасное слово.

Кроме того, чтобы появились новые герои или новая социальная среда, нужна определенная терпимость, определенные допуски – политические и этические, потому что, как вы знаете, большинство картин западных, из тех, что представляют противоречивые социальные явления и социальные группы, переходят обычно рамки общепринятых цензурных норм. Я имею в виду речь на грани приличия, разнообразные ситуационные, физиологические аспекты... Поэтому, если говорить откровенно, то в советском кино не создано еще ни одной картины о рабочем человеке – такой, какая могла бы устроить так называемый рабочий класс. Такой, какая во всей полноте представила бы все противоречия этой социальной группы и все ее проблемы, этические и жизненные.

Я, наверное, разошдусь во мнении с большинством людей, которые с вами будут говорить на эту тему, но я пока не вижу особых заслуг современного кинематографа перед народом. К сожалению. К тем большему сожалению, что степень проникновения в жизнь разных социальных слоев в западном кино совершенно иная. Знаю, как чутко, внимательно многие западные режиссеры вглядываются во все стороны жизни общества, знаю, что они ничего не боятся... Не какой-то политической акции, а не боятся относиться к человеку в кинематографе как к человеку, а не как к функции, к действующей фигуре. Отношение в наших условиях, даже в самых крупных кинематографических работах, к человеку – все время отношение с купюрами, когда режиссеру либо стыдно за своего героя, либо о чем-то

он не считает возможным говорить. Всей полноты жизни российского человека в современных условиях еще никто ни разу даже не пытался познать.

– Они – не боятся. А мы? Здесь встает вопрос о самоцензуре.

– У меня никогда не было этой проблемы. Я счастливый человек в том смысле, что я делал только то, что хотел. Если я что-то по-настоящему хотел, то вопроса – почему это нельзя – я действительно не понимал. Еще в 1982 году я подавал на «Ленфильм» список предложений из тридцати приблизительно заявок, где, к примеру, было предложение сделать картину о журнале «Новый мир». Большую, игровую картину с включением в нее проблемы А.Солженицына, как одного из самых крупных деятелей русской литературы XX века. Там же было предложение сделать картину о Л.Брежнев и его окружении, о вопросах мафиозности. В 1984 году я предложил сделать картину о Льве Толстом с точки зрения крупных исторических процессов, в которых он был задействован и к которым, на мой взгляд, можно относиться не только с точки зрения политики, но и с точки зрения культуры.

– Документальную?

– Нет, игровую. Но можно было сделать и документальную. Здесь как раз та тема, где возможен компромисс, решение в той или другой форме. Но тогда мне было сказано одним из руководителей студии, мол, раньше я положу партийный билет на стол, чем это будет сделано...

– Если не было проблемы саморедактуры, значит все упиралось в проблему редакции... О каких нереализованных замыслах – своих собственных, ваших товарищей и коллег теперь особенно приходится жалеть?

– Про замыслы коллег я не знаю. Мне сложно об этом говорить, не все же люди рассказывают. О своем могу сказать. Видимо, навсегда погибла наша картина о Ф.Тютчеве. Она была задумана на уровне сценария, а сейчас на нее уже нет денег. Я думаю, что теперь картину о Тютчеве, скорее, можно будет снять в Германии или в Америке. Если мне удастся найти на это деньги, то, может быть, я ее сделаю, но с условием, что не буду делать ее на советской студии, потому что поставить сегодня серьезную историческую картину в условиях полного экономического краха кинопроизводства невозможно.

– Пытались ли вы бороться с «высокой редактурой»? Отстаивать свои права? Приходилось ли обращаться в ЦК? По каким вопросам?

– Да, в свое время мне приходилось писать в ЦК М.С.Горбачеву. Это не является тайной. Ответ был переправлен, как у нас принято, тому человеку, от которого я просил оградить меня – от Ермаша, со всеми вытекающими отсюда для меня новыми сложностями. Но письмо было написано без особой веры в партийный аппарат. Просто это было единственное место, куда я еще не обращался за помощью. И какая-то определенная внутренняя логика поведения требовала пройти все эти ступени до конца.

Я знаю, что в свое время А.Тарковский не раз обращался в президиум партийных съездов, и только после этого он получил какую-то работу. И вообще, обращаться в партийный аппарат, «в Москву», полагая, что это

как-то принципиально решит нашу судьбу, стало уже просто одной из наших национальных черт... Поэтому я как русский человек – в самом традиционном и пошлом смысле этого слова – тоже обращался к Горбачеву.

– Кто, по-вашему, виноват в застое кинематографа?

– Ну, уж не Госкино, конечно. В застой кинематографа виноват политический режим, виновата коммунистическая партия, которая не смогла справиться с идеологическим и экономическим кризисом и потеряла контроль над нравственностью своих членов. Виновата партийная практика. И партия в этом призналась, по-моему. Или я ошибаюсь?..

– Какие типы и формы наказаний существовали для непослушных: отлучение от фестивалей, неприятие последующих замыслов, снижение категорий и т.д. – были особенно болезненными?

– Какие там фестивали, когда картины не печатались, не доводились до конца, даже документальные?! Наказание было одно: невозможность работать, безработица.

– Ломались ли на ваших глазах люди и судьбы? Примеры стойкости и принципиальности.

– Я не хочу здесь кого-либо выделять, потому что, боюсь, если я кого-то выделю, будет обидно другим. Также не хочу говорить, кто ломался, потому что, может быть, мое представление о том, что человек сломался, не соответствует его представлению о самом себе. Хотя большинство людей, конечно, стигнули. Я просто по ВГИКу сужу, я же помню своих сокурсников. Очень много было иностранцев, гораздо больше, чем нас. Но нас тоже было немало. И где же сейчас эти люди? Сломались они или нет? Боюсь, что да. Молодые люди, у которых, казалось бы, должно было хватить и физического, и морального, и эмоционального запаса на долгие годы... Тем не менее о них ничего не слышно. А из тех, кто выжил, далеко не все – талантливые люди. Мы – те, кто остались. Может быть, эти сошедшие с орбиты люди были по способностям своим гораздо более перспективны, чем мы, все вместе взятые, те, кто сегодня плетется в этом ряду. Может, и так...

Из тех ребят, вгиковцев, которые окружали меня, я никого не вижу сейчас. Я не знаю, по какой причине они не работают. Может быть, они просто-напросто жизненный комфорт не захотели променять на жизнь изгоев, на борьбу с этими удавами, драконами, на бесперспективность. Но то, что мы – кинематограф людей, просто выживших, а не талантливых, – это точно. Мы просто выжили... Очень часто кто-то только потому, что его поддерживал круг близких людей. Но единой среды не было... Я не могу сказать, что у нас существует единое поколение. И я не понимаю, что такое ленинградская, ленфильмовская «школа». Совершенно не понимаю! Более разных людей, чем режиссеры, которых сейчас объединяют понятием «школы», трудно представить. У нас нет ни единых жизненных, ни единых профессиональных установок и пристрастий. Очень разные мы люди. Нас ничто не объединяет по существу. Так мне кажется. Только разве формально возраст.

– Можно ли назвать какие-либо явления отечественной культуры, которые повлияли на развитие советского кино в 70-е годы?

– Я не думаю, что какие-то явления современной культуры оказали серьезное влияние на советское кино 70-х годов. Может быть, только Д.Шостакович и А.Солженицын, поскольку эти два человека в художественном, гражданском и философском смысле поддерживали в нас совесть и художественные амбиции. Эти два человека с их высокими нравственными критериями и той дорогой ценой, которую каждый из них заплатил за свою гениальность, за свою позицию... А больше, на мой взгляд, ничто не оказало особого влияния. Опять же я исхожу из своих представлений.

– Насколько кинематограф 70-х годов оказался самостоятелен и оригинален по отношению к опыту других искусств? В каких работах особенно проявилась эта самостоятельность?

– По-моему, самостоятельности и оригинальности не было, потому что культурологический диапазон советского кинематографа очень беден, чрезвычайно беден. Я имею в виду даже не формальную, а содержательную сторону картин. У нас практически не было так называемых абсурдных форм, не вырабатывалась своеобразная, криминальная форма кинематографа, не сформировалось поэтическое кино. На Украине, скажем, пытались создать поэтическое кино, но тут же вмешалось партийное руководство, и все стало погибать... Я бы даже сказал, что какие-то яркие национальные формы также не смогли получить настоящего глубокого выражения. Тонких вещей тоже было очень мало...

Видимо, все это связано с тем, что годы застоя, – это годы, когда по-настоящему крупные, неподвластные обстоятельствам художники в советской культуре практически вывелись. Я не знаю, отчего это. Ведь все молчали, даже самые честные... Здесь могут быть политические причины: многие музыканты, художники, специалисты по русской литературе, историки, режиссеры покинули страну. А вспомните 60–80-е годы прошлого века, когда в русской культуре существовало колоссальное, уникальное созвездие художников – гениев музыки, живописи, театра, литературы. Ни одна страна мира такого не имела! И вот прошло сто лет, колесо истории повернулось, но с этим поворотом не возникло новых, масштабных личностей. Если бы эти масштабные личности возникли там, то нам, наверное, были бы известны имена или хотя бы могилы великих людей. Но нам даже могилы великих неизвестны, потому что их просто нет, этих людей. Что себя обманывать? Русский народ был занят другим. Он был вовлечен в другие проблемы, измучен этими проблемами. Куда там – пестовать художников и терпимо относиться к разнообразным поискам!

Не зря же такое одиночество испытывал в свое время А.Тарковский. Это было реальное, не выдуманное им одиночество. Столь гениальные люди, как он, вообще-то склонны ошибаться. Но здесь он не ошибался. Это было одиночество пустыни, через которую он брел у себя на родине.

– Каким из ваших картин наиболее досталось?

– Да, всем досталось. Единая точка зрения была и на документальные, и на игровые фильмы.

Была попытка, скажем, поставить меня на место. Заявлялось: вы занимаетесь документальным кино – занимайтесь документальным кино, нечего лезть в игровое! Когда я занимался документальным кино, мне говорили, зачем это надо, что это за игровые приемы, что это за нагнетание атмосферы? Главным «для них» было ограничить мою профессиональную сферу документальным кино, потому что с этим кино было проще бороться. Документальную картину было проще вышвырнуть на первом этапе, с игровой – сложнее.

– Известно, какое воздействие оказал на советское кино 50–60-х годов итальянский неореализм. Какие явления и работы зарубежного кино особенно повлияли на художественную практику нашего кино 70-х – начала 80-х гг.?

– Я могу поделиться только своими размышлениями. Мне кажется, что итальянский неореализм так же далек от реальной жизни итальянского народа, как русская песня «Степь да степь кругом» от какого-нибудь китайского стихотворения. Я полагаю, что итальянский неореализм – это кинематографическая красивая целлофановая обертка по отношению к подлинной жизни итальянского народа в те годы. Наверное, были и у нас какие-то попытки людей потрясенных, восхищенных, ослепленных этим вульгарным, на мой взгляд, художественным впечатлением сделать что-то под «народное кино», под «русское кино», под «деревенское кино»... И это имело соответствующий художественный результат.

Я же знаю, хотя бы по документальному кино, как кинематографисты работают с народными характерами. Это же видно даже по «Асиному счастью» Кончаловского. Удалось снять какого-то человека, который работает на ферме и который высказывает какую-нибудь мысль на просторечном русском диалекте. И уже начинаются аплодисменты! Поймали этого человека, вырвали из контекста его жизни, восхищаются тем, что он сказал. А между тем никакого отношения к уровню жизни, культуре этого человека, вообще к реальным проблемам его это, как правило, не имеет. Тут появляются какие-то обманные формы, своего рода «неореализм», трактуемый советскими режиссерами. Своего стиля в этом отношении им найти так и не удалось. Нет ни одной картины, которая могла бы раскрыть уникальное своеобразие русского сельского человека по-настоящему – без передержек, без идеологических подпорок. К сожалению, ни в документальном, ни в игровом кино этого не сделать. Итальянцы показали, как можно приблизиться к решению такой задачи, но отсюда не следует, что это сделано.

– Какие основные изменения, на ваш взгляд, произошли в жанровой палитре кино? Появились ли новые жанры или новые разновидности традиционных жанров? Некоторые критики связывают основные изменения в этой сфере с ростом и утверждением притчевых форм. Так ли это?

– В жанровом отношении также ничего не проявилось по-настоящему... До сих пор нет чистого жанра советской трагедии. Может быть, есть образчики комического жанра в кинематографе, но многие из них не выдерживают испытания временем. Они становятся со временем библиокинема-

тографической редкостью, я имею в виду Гайдая с его безусловно смешным срничеством... Единственное направление, которое, может быть, обозначилось все же в кино – это философское. Может быть... хотя бы на уровне попыток. К сожалению, все остальные жанровые формы очень туго формировались, может, оттого, что они требуют высокого профессионализма, а в нашем кино мы чаще всего имеем дело с очень неквалифицированной, даже некультурной профессиональной средой, к тому же подчиненной политическим установкам. Эта среда никак не может стабилизироваться в своих настроениях и в своих тенденциях. Сейчас пришло время, когда можно стабилизироваться – новый Союз, казалось бы, все возможно, дерзай, проявляйся! Но опять от проблем культуры и профессионального мастерства все уходит в социально-политическую проблематику...

– Верите ли вы, что организационно-творческая перестройка нашего кино принесет ему серьезные успехи?

– Мне трудно ответить на этот вопрос. Шансы кинематографа, как и шансы перестройки в целом, зависят от великого множества фактов. Какой-то особой ситуации в нашем кино, по-моему, сегодня нет, и вопрос о переломе тоже не может стоять. Почему он должен стоять и почему надо вообще испытывать кино на прочность, что-то планировать в нем? Все зависит от того, какое число людей по-настоящему способных в кинематографе и насколько поощряется работа в кино по-настоящему способных людей. Во всяком случае говорить (как это нередко делается) о «борьбе советских кинорежиссеров за перестройку» – это совершеннейший абсурд, это новая попытка столкнуть кино с культурных, художественных высот к вульгарным, ассенизаторским в буквальном смысле, функциям. Серьезное всегда происходит само собой, тогда, когда оно должно произойти. Нельзя никого активизировать, нельзя никого заставлять что-то отражать.

Интервью Л.Закржевской

АНДРЕЙ СМИРНОВ:
«МЫ, ДЕТИ ПОРАЖЕНИЯ...»

– В вашей кинобиографии есть отчаянный поступок: в конце 70-х, уже поработав на поприще режиссуры два десятка лет, вы хлопнули дверь и приняли решение уйти из этой профессии.

По-видимому, последней каплей, переполнившей чашу терпения, послужила скандальная история с фильмом «Верой и правдой», изуродованным «спецназовцами» из Госкино. А «первую каплю» из этой горькой чаши вы помните? Может быть, все началось с дипломного фильма «Эй, кто-нибудь!»? По крайней мере, мне, студенту первого курса киноведческого факультета ВГИКа, навсегда врезалось в память, как в 1962 году сначала в институтской многотиражке «Путь к экрану», а потом на многих собраниях кряду вас и вашего соавтора Бориса Яшина пороли за пропаганду пресловутого «абстрактного гуманизма»...

– Нет, пороть, пожалуй, начали еще раньше... Первая выволочка была за курсовую работу на третьем курсе. Я и трое моих однокурсников объединились, чтобы сделать работу побольше, и сняли тогда фильм по рассказу впоследствии уехавшего Анатолия Кузнецова, будущего автора «Бабьего яра». Рассказ был напечатан в «Юности» и назывался он «Юрка – беспштанная команда». Это была не ахти какая, сентиментальная история, но в ней был не совсем обычный по тем временам герой – шофер, грубиян, пьяница, в котором под влиянием встречи с ребенком пробуждались некие человеческие чувства. В самом выборе рассказа уже была ориентация на то, что считалось тогда в нашей среде наиважнейшим и первостатейным: «сказать правду». Установка, понятно откуда возникающая. Ведь мы воспитывались, созревали в ситуации, когда вопреки официозу все более утверждалось представление об искусстве как некоем улавливателе социальных бед и противоречий. И эта установка сказалась уже в первой нашей работе, что не ускользнуло от внимания нашего начальства. Проректор ВГИКа Борис Григорьевич Иванов устроил нам достойный разнос: «Искусство должно нести радость и свет, а вы копаетесь в каком-то дерьме! Сняли все помойки Москвы!..» Впервые, помнится, во время этой порки я испытал тайное блаженство. Чем больше начальство тебя поносит, тем острее чувство глубокого удовлетворения. Значит, получилось! Значит, шкода удалась! Значит, ткнул, куда надо! Такова была тогда наша коммунальная психология...

Но это был лишь первый звоночек. Настала пора делать преддипломную работу. Тогда как-то подряд вышли французская картина «Мари-Октябрь» и американский фильм «12 разгневанных мужчин», которые сильно поразили многих своей суперкамерностью, аскетизмом используемых средств. И вот мы с моим однокурсником Борисом Яшиным решили сделать нечто подобное: попытаться снять фильм в одной декорации, с небольшим количеством актеров. Таким образом мы набрали на пьесу Сарояна «Эй, кто-нибудь!», маленькую, компактную. Написали сценарий,

который очень понравился Ромму. Он показал его директору «Мосфильма». Того настолько вдохновила наша подробная запись и детальнейшая разработка («Как будто это видно!»), что нас пригласили снять картину по этому сценарию на «Мосфильме». Сняли. Получили вторую категорию. И поскольку картина выходила в прокат, мы потребовали, чтобы это преддипломную работу нам засчитали как дипломную. И уже все к тому и шло. Но...

На наше горе, когда мы уже приготовились к защите, Хрущев посетил Манеж. Буквально на следующий день на «Мосфильме» мгновенно закрыли целую пачку картин. Утром мы узнали, что закрыто семь картин, к вечеру их уже насчитывалось двенадцать. Удар был страшнейший, неожиданный. Но – я прекрасно помню этот день, мы сидели и трепались в коридоре «Мосфильма», получая все новые и новые «похоронные» вести, – никакой внутренней растерянности, смуты, непонятности происходящего не было. Все нам было кристально ясно: и то, что Эрнст Неизвестный – это художник, а Серов – негодай; и то, что Хрущев ведет себя просто как идиот; и то, что все эти сукины дети – Ильичев, Серов и К⁰ – специально затащили генсека в Манеж, соответствующим образом все подготовив. То есть если даже иные серьезные люди в сорок девятом, когда сокрушали космополитов, еще как-то недоумевали и терялись в поисках какой-то логики, то тут чистое подонство и идиотизм лежали перед нами как на ладонке. Ощущение причастности к истине, понимание, где есть правда, были абсолютными. И не было страшно. Как, впрочем, и не было ощущения, что это все надолго. Хрущева никто не воспринимал всерьез. Я помню, Коля Губенко, будущий министр культуры, славился и был нами особенно горячо любим за то, что виртуозно умел изображать Хрущева. Мы сидели в тесной компании, выпивали, потом Коля перевоплощался в генсека, произносил гневные речи про поганых абстракционистов, а мы помиралы от смеха...

Но неожиданно тучи сгустились и над нашей картиной. Кто-то особо чувствительный обнаружил у нас абстрактный гуманизм, гнилье, преклонение перед Западом. Картина, вообще-то, была пижонская, с претензией. Профессионально она была сделана крепко, четко, но оригинальной она не была. Чувствовался налет не ахти каких глубоких влияний – знаменитых снов из «Иванова детства» и прочего тогдашнего хрестоматийного набора. Но эти реальные слабости никого не волновали. Наши оппоненты волновало совсем другое.

Короче говоря, мы готовились к защите диплома как к некоему триумфу, а тут все мгновенно переменялось, и атмосфера стала грозовой. Нас даже попугивали: как бы не остаться вам без диплома!..

Но, насколько я помню, ощущения тревоги за свою судьбу было тогда гораздо меньше, чем кайфа. Мы чувствовали себя героями. Чем больше скандала, тем лучше! Уже пошла молва, что картину ругают, зажимают. Нас сразу стали приглашать в какие-то клубы, мы все время выступали. Нос задрали ужасно: мы-де еще покажем мировому кинематографу, как нужно делать настоящее кино...

Защита наша проходила в зале, набитом битком. Только что на люстре не висели. Бедняга старик Кулешов по поручению кафедры выступил с разгромной речью. Обозвал нас абстрактными гуманистами. Стал попрекать, что это мы полезли в Америку: неужто, мол, на Родине у себя ничего достойного внимания не обнаружили? Ему ли, с его фильмами, его биографией – было нас в том упрекать? Зрелище, конечно, получилось жуткое, смотреть из старика было просто жалко..

Но тут вышел испытанный боец Ромм и не оставил буквально камня на камне от того, что говорил Кулешов. При этом тоже не погнушался сделать демагогический ход, заявив, что уж если наши молодые советские художники не расскажут о страданиях своих американских сверстников, то кто же тогда исполнит эту священную задачу!..

В итоге нам поставили по пятерке. Проучившись в институте всего три года, досрочно получив диплом, совсем еще зеленым (мне был 21 год!) я выпорхнул из стен ВГИКа. Нас с Яшиным тут же взяли на «Мосфильм», где у нас уже бы заявлен и утвержден сценарий по повести Бакланова «Пядь земли». Так все гладко начиналось!

Но на этой первой же послеинститутской работе мы поскользнулись.

– Помогли или сами?

– Два обстоятельства поспособствовали, но совсем равнозначные.

У Бакланова была прекрасная повесть, одна из лучших о войне. Недаром и черные полковники, и черные силы литературной критики так остервенело тогда ее топтали. Когда мы стали ее экранизировать, огонь был перенесен и на нас. С самого начала Политуправление армии было категорически против. Нас прорабатывали за пацифизм, за дегероизацию. Каждый очередной вариант отправляли на консультацию военным, и каждый раз они от сценария что-то серьезно отгрызали. Мы встречались с этими полковниками, пытались их как-то успокоить, обвести вокруг пальца, но куда там! То, что в итоге было запущено в производство, оказалось намного жижее самой повести. Когда начались съемки, опять палки в колеса... Не давали войска, вмешивались, ставили ультиматум. В общем – хорошо «помогли»...

Но, если быть честным, то мы и сами оказались не на высоте. Картина не получилась. Если говорить о художественной стороне дела, то более всего на результате сказалась наша неготовность, незрелость человеческая, потому что картину эту мы пропили и прогуляли. Были в ней отдельные просветы и удачи, которые доброжелательные рецензенты даже отмечали, но в целом – это был провал.

Я ощущал итоги этой работы как абсолютный крах. И крах справедливый. Но думаю, что именно этот провал и помог мне потом стать режиссером, потому что стыд за столь позорный провал, провал по собственной вине, остался во мне навсегда, и если когда-нибудь потом подступали соблазны самообмана, искусы компромисса, то уже было легче подавлять их.

Получив столь горький урок, я, естественно, воспылал желанием немедленно «отмыться», реабилитировать себя. И представилась прекрасная

возможность для такого «реванша». У нас в руках был очень интересный сценарий талантливого сценариста В.Говяды «Осенние свадьбы». Но опять обнаружился «абстрактный гуманизм», а сверх того и «аморализм», и другие сомнительные вещи. Достаточно сказать, что история начиналась с того, как парень и девушка, забравшись в стог сена, занимаются там любовью. Они живут в деревне, никто про их любовь не знает. Он – тракторист. Она тайком приносит ему обед в поле. Но, естественно, желание пообедать у них не самое страстное. Стало быть, стог сена... Потом парень сажился на свой трактор, отъезжал. И прямо на глазах этой девушки – взрыв! Старая мина, еще со времен войны осталась лежать в земле. Парень погибал. А далее следовала история этой девушки, ее злоключений. Она беременна, а о ее тайной любви в деревне никто не знал, не ведал... Сценарий нам очень нравился. Ромм считал, что тогда было два самых интересных сценария. Это «Год спокойного солнца» Клепикова – будущая «Ася-хромоножка». И наш – «Осенние свадьбы» Говяды. И ни в какую не давали нам это снимать! Только уже года два спустя, когда мы с Яшинным разошлись, он с этим сценарием запустился один. А для меня настала долгая, тяжелая полоса: все, что я предлагал, отвергалось с порога. Меня, например, заинтересовала тогда книга Георгия Шторма «Потасный Радичев». Там был просто готовый фильм. Дело в том, что, по версии Шторма, Радичев и после возвращения из ссылки продолжал тайно работать над своей книгой (и следы этой доработки есть). Это было очень привлекательно. Радичев, абсолютно сломанный, возвращается из ссылки, все погибло, на него все смотрят со страхом и презрением: бирюк какой-то, женился чуть ли не на сестре своей жены. И даже не пытается перебороть такое отношение к себе. А сам по ночам, тайно...

Замечательно это можно было на экране развернуть!

Но Баскаков тут же все сходу усек: «Это что, во славу Синявского и Даниэля?! Не нужна нам такая картина!»

Потом я еще схлопотал по морде. Кинодраматурги Зак и Кузнецов, люди, которым я глубоко симпатизировал, дали мне почитать свой сценарий, написанный по мотивам книги некоей Елены Никулиной. Мол, прочти, может, заинтересуешься. Я прочел сценарий, а потом добрался и до «литературного первоисточника». Произведение посвящалось знатному строителю Сталинградской ГЭС Борису Коваленко. По всем канонам коммунистической пропаганды книжка живописала его славное героическое житие, которое увенчивалось душераздирающим эпизодом его трагической гибели. В последние годы жизни Коваленко помогал братскому народу Египта воздвигать Ассуанскую плотину. Самолет, которым он возвращался домой, потерпел катастрофу и разбился. Все погибли, включая и покорителя самого Ассуана. Но будто бы в последнюю минуту он успел подбежать к микрофону и прокричать: «Берегите Родину!» Большие в последнюю минуту жизни сказать ему было нечего...

У меня на лоб глаза полезли, я спрашиваю Зака и Кузнецова: «Да как же можно такую пакость делать-то?!» А они говорят: «А ты подожди, не горячись...». Они познакомились с фигурой Коваленко поближе, копнули

материал поглубже, оказалось, что не все так картонно. Выяснилось, что Коваленко – человек с интереснейшей биографией. До того, как он стал знатным строителем, он был... железнодорожным вором. Сидел не один раз. И после очередного срока объявился на стройке коммунизма, где почти одни зеки работали. Человек пронырливый, находчивый (другим профессия железнодорожного вора просто не по плечу), он в строительном деле хорошо сориентировался. И все отлично понимая про советскую систему, про начальников, лихо в нее вписался, очень быстро стал знаменитым на всю страну.

Такой неожиданный поворот меня заинтересовал, мы стали работать над сценарием. У нас стала раскручиваться довольно занятная история про парня-карьериста, талантливого, изобретательного человека, который ввинчивается в нашу поганую систему и быстро-быстро начинает подниматься по ступеням общественной лестницы. Но как бы человек ни финтил и ни ловчил, система очень быстро умеет взять его за жабры. И, обласкав его всячески, тут же требует от него жертв. И чтобы удержаться, ему приходится оставлять за собой трупы. Так устроен режим. И в финале, оглянувшись на все свои дела, он переживал у нас острейший кризис.

Сценарий выстроился, получился художественным. Но, как только он приобрел художественное измерение, его тут же закрыли, показав нам на прощание увесистый кулак. Да еще в кочетовском «Октябре» как следует приложили. Быть обруганным живодерами из этого издания было тогда почетно для каждого интеллигента. Я тоже получил возможность гордиться собой. Но как был без работы, так и остался без нее...

Вскоре на «Мосфильме» мне предложили подумать об экранизации поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Я подумал и сел за разработку. Начала выстраиваться любопытная коллажная композиция, проложенная стихами. Но уже не некрасовскими – стихи должен был написать Андрей Вознесенский. А общий смысл таков: кому на Руси сегодня жить хорошо? Как было все при Некрасове, так и осталось... Когда я эти светлые планы руководству доложил, на меня посмотрели как на блаженного. И снова показали на дверь: «Иди гуляй!»

Тяжелая это была полоса! У меня уже была семья. Денег ни копейки. Работы нет. И надежды особой тоже уже нет. Потому что, даже и при большой нужде и нищете, не за всякую работу ведь возьмешься. Уже тогда было четкое ощущение границы между «своим» и «чужим»; между тем, что можно делать и чего ни при каких обстоятельствах делать нельзя. В школе я был яростным комсомольцем. Но во ВГИКе мозги быстро встали на место. И еще до 68-го года все последние иллюзии насчет нашего режима и возможности его перевоспитания и улучшения выветрились полностью. Было абсолютно ясно, что с ним тебе не по пути, что если ты ему даже один только палец протянешь, он заглотит тебя с потрохами. Ощущение, что пачкаться нельзя, было очень определенным. Я мог взяться за любой материал, за любую тему, любой жанр, но при этом недопустимо употребить слово «коммунизм», недопустимо снять сцену партсобраний, недопустимо сказать доброе слово о власти, недопустимо ввести положи-

тельный образ коммуниста, если только он ни погибнет от своих же собратьев по причине своей положительности.

Но ведь если ты не собирался прислуживать режиму, то и с тобой он не церемонился. И нечего в таком случае было ждать, что судьба твоя будет гладкой. Умом эта простенькая теорема хорошо понималась, но тем не менее жить без работы – молодому, здоровому, полному сил – было ужасно тягостно. Когда я приходил на «Мосфильм» и видел эту студийную суету – все бегают, все при деле – возникало ужасное чувство. Только ты один без дела, никому не нужен и не будешь нужен! Я уже подумывал, что придется, наверное, мне уходить из кино – так все было беспросветно. Однажды пошел к Ромму, сказал об этом. Он говорит: «Что вы все хвосты опустили? Только что ко мне Климов приходил, говорил, что думает в медицину уходить...». Видно, многие тогда эту фазу проходили...

Но, наконец, мне все же повезло. Григорий Бакланов предложил мне сделать телеспектакль по его повести «Карпухин». Работа оказалась очень интересной. Участвовало много замечательных артистов, главную роль играл Папанов. Все работали с удовольствием. Спектакль – он назывался «Чужая боль» – получился. Но опять все повисло на волоске. Спектакль-то про человека, который в своей жизни отсидел три срока и все три раза был осужден несправедливо. Со сталинскими репрессиями это прямо никак не связывалось, но хронологически относилось к тем временам. А все, что связано с культом, уже быстренько замазывали. Выпуск его в эфир был под вопросом. В программе был объявлен просто некий спектакль без названия, чтобы можно в случае чего показать что-нибудь другое. В последнюю минуту нас все-таки решили показать. Бакланов получил потом массу хороших писем от людей, так же сидевших ни за что, была рецензия в «Театре». Но работа наша погибла – ее выпустили в эфир один раз и не записали на пленку. Папанов потом всю жизнь об этом жалел...

– Потом наступил черед «Ангела»?

– Да. В один год мне удалось сделать сразу два подарка советской власти, «Карпухина» и вот «Ангела». В самом начале 1967 года, под юбилейные конвульсии – кинематограф наш готовился восславить 50-летие Октябрьской революции – на «Мосфильме» в экспериментальном объединении решили быстренько-быстренько снять киноальманах из четырех-пяти новелл по рассказам советских писателей на тему революции. Я выбрал рассказ Ю.Олеши «Ангел».

Наступил, наверное, самый счастливый год в моей жизни. После «Карпухина», работы большой, основательной, удачной, пришло ощущение уверенности. Хотелось это ощущение проверить, и последующая работа такую возможность предоставила. К тому же Экспериментальная студия, которая тогда только-только пыталась встать на ноги, давала ощущение небывалой свободы в организационных делах, и самое главное – в подборе группы. По договору было так: кого хочешь, того и бери. Это означало, что тебе не будут совать какого-нибудь простоящего оператора, с которым никто не хочет работать, но которого надо трудоустроить, потому что он в штате. Поэтому выбор оператора уже сам по себе остался

светлым воспоминанием. Я сразу заявил: «Я хочу видеть уровень изображения, как в западных фильмах. Чтобы не было пересветки, чтобы не было ни одного прибора в кадре». Я имел в виду черно-белое изображение в ранних фильмах Бергмана, где есть ощущение живого естественного света. Операторы, выслушав меня, обычно говорили: «Вот и снимай сам». Но нашелся один, который сказал: «Ну, да пожалуйста!» Это бы мой приятель Паша Лебешев, с которым мы играли в баскетбол еще во ВГИКе, где он учился, наверное, лет одиннадцать. Я видел его курсовые работы, знал, что кое-что он уже может. Но честно сказать, пробы ждал со страхом.

Собралась прекрасная группа. Все как на подбор. Молодые, талантливые, рискованные. Всем хотелось самоутвердиться, показать себя на всю катушку. И было ощущение мощной, единой команды, рвущейся в бой. Это одно. Второе: была категорическая установка – что бы ни случилось, как бы ни повернулось, – мы сделаем картину о революции именно такую, какую хотим. Без всяких там фиг в кармане, с однозначной оценкой гражданской войны как рокового события в истории России, отбросившего ее на много десятилетий назад.

Относительная новизна, на которую претендовал наш фильм, и заключалась именно в том, чтобы посмотреть на гражданскую войну как на национальную трагедию, даже и не пытаясь при этом разобраться, кто там прав, кто виноват.

– Но ведь одним из главных героев рассказа был комиссар...

– Вот именно. Из повествования его не выбросишь. Я начал перерабатывать сценарий, круто изменив саму трактовку этого образа. Он стал у нас большевиком, который уже тогда, в первые годы революции, осознает, что оказался участником несправедного дела. Да, он давит там всех своей революционной волей, вершит все, что полагается большевистскому комиссару. Но при этом ощущение ложности дела его просто сжедает. И недаром он встречает смерть как освобождение от всей этой двойственности и кошмара, пламя которого большевики запалили. В последней версии фильма это ощущение оказалось вынужденно пригашенным, но снято было более чем откровенно.

Актерская компания, повторяю, подобралась очень хорошая. У Буркова была практически первая большая роль. Первая роль была у Кулагина. Да и все остальные были дебютанты. Знаменитость была одна – Коля Губенко, который тогда был у всех на устах. Я позвонил ему уже из экспедиции: «Приезжай и снимись!» – «А про что сценарий? Какая роль?» – «Не имеет никакого значения. Сценарий рискованный. Группа прекрасная. А какая роль? Мы сделаем то, что ты захочешь!»

И он, действительно, приехал. Мы сели, я говорю: «Что бы тебе хотелось сыграть?» – «Тосиро Мифуне». – «Прекрасная идея!» И потом мы вылепили роль именно в таком ключе, придумав, по сути дела, совершенно другую роль, чем была в сценарии. Только корова там от прежнего варианта осталась. К сожалению, ключевая сцена с его участием потом оказалась сильно усечена... В финале этой сцены, когда герой Губенко хмелел от выпитого молока и начинал неистовствовать, он запевал

с диким видом «Интернационал». И обещание разрушить весь мир до основания в его устах звучало так впечатляюще, так страшно, что пришлось делать хакакири.

Снимали мы три месяца. Поскольку сценарий вынужденно менялся, перекраивался уже по ходу съемок, невозможно было удержаться в рамках намеченного производственного графика. Все время что-то менялось, переставлялось, шло не так, как было нужно. Но все равно было ощущение: получается! Первый же просмотр отснятого материала вообще снял камень с души насчет изображения: Лебешев снимал блестяще!

– А идеологического контроля над вами не было, что ли? Уехали в экспедицию и воля вольная?

– Редактором бы Леня Гуревич, вернейший человек. За что потом и поплатился – его сняли с картины, а потом нашли способ убрать и со студии. А директором картины была Борисова, старая партийка, с наметанным глазом. На студии ее не любили, поговаривали о ней всякое. Она сразу смекнула, на какое глумление над святынями мы идем. Но поскольку это делалось не тайком, а совершенно откровенно, вызываясь, она совершенно оторопела. Особенно тогда, когда после первого же «выяснения отношений» я ей открытым текстом сказал, какой «памятник» революции мы собираемся отлить. Такой способ поведения ей был совсем незнаком. Она была совершенно поражена и, мне кажется, просто даже полюбила нас. И вместо того, чтобы выполнить свой служебный и партийный долг – доложить начальству о крамоле, не выдала и прикрыла нас.

Осложнение пришло с неожиданной стороны. В экспедиции у меня возник конфликт с Ильей Суловым, одним из авторов сценария. Он ходил тогда в диссидентах, у него была неразрешенная к публикации повесть. Через пару лет он оставил наш отчий край. Илья увидел, что мы снимаем, и испугался. Всерьез. Он, видно, надеялся в кино просто подзаработать – получить потиражные, а тут понял, что перспектива – ноль. В лучшем случае. А то еще и накостыляют. Мы поспорили..

Сулов тут же сторяча сообщил начальству о грядущих опасностях. Потом, уже много лет спустя, узнав, чем кончилась для нас вся эта история, очень сожалел и просил прощения. И у меня, естественно, нет на него никакого зла. Но вот как развивались события дальше. К нам срочно послали Владимира Огнева, главного редактора экспериментальной студии, разобратся.

Огнев посмотрел материал и все понял. Я показал ему материал без утайки. Все самые жуткие куски. Он меня тогда спросил: «Вы понимаете, что выделаете? Это же не увидит свет никогда!» Я подтвердил: понимаем. И надо отдать нашему главному редактору должное: он санкционировал продолжение съемок. Сказал руководству, что все нормально, в конфликте со сценаристом режиссер прав, что можно продолжать работу. И красную ракету не дал. Это был поступок!

25 октября мы вернулись в Москву. Два других фильма из нашего альманаха уже практически были готовы. Мы одни, вывалившись из графика, портили обедню. Но уже ясно было, что сдать альманах к юбилею

не удастся. Я сложил первый вариант из шести частей и показал его худсовету. По ходу просмотра атмосфера стала накаляться. То из одного, то из другого угла зала начали раздаваться недоуменные реплики. Когда же Губенко в луже с молоком заорал диким голосом «Интернационал», последовал взрыв возмущения. И когда в финальной сцене ударили молотом по голове, опять все загудели! Зажегся свет, в зале повисло ощущение скандала. Началось обсуждение: искажение образа революции, очернительство, смакование жестокости...

И, естественно, вопрос ребром: «Что делать?» Нашвыряли поправок – то убрать, это сократить... До весны 68-го года я возился с новым вариантом, ужал все до четырех частей. Шел на поправки, потому что еще была иллюзия, что картина, может быть, и выживет.

Потом настал момент, когда уже весь альманах показали худсовету студии. Там, помню, были Константин Симонов, Евгений Воробьев и прочие именитости. Как только в зале после просмотра зажегся свет, начальник главка художественных фильмов Егоров заявил: «Ну, мне это вообще противопоказано». И демонстративно вышел из зала. Потом началось обсуждение. Картину Габая все расценили как слабую. К новелле Ларисы Шепитько по рассказу Андрея Платонова «Родина электричества» отнеслись достаточно терпимо. О моей же картине вообще говорили мимоходом, как о полном провале. Причем художественной стороны дела вообще не касались – в отличие от того, что они говорили о картине Ларисы. Меня это страшно разозлило. Симонов полез с попреками. Я не удержался и резанул: «А вы-то чего боитесь, у вас все есть...». Чухрай оказался в трудном положении. Он чувствовал, что мы просто взрываем студию, что ему подложили свинью. В первую очередь – я. Поэтому «Родину электричества» еще как-то пытались спасти, а мою работу сразу восприняли исключительно как идеологическую диверсию. Что было верно.

Снова меня резали, переставляли, меняли. Когда повезли сдавать картину в Госкино, получили выстрел в спину. Еще до того, как Госкино приняло какие-либо решения, на студии уже подписали акт о признании картины полной неудачей и списании понесенных убытков. Тем самым поставили на нас крест. Баскаков орал на меня потом в своем кабинете просто матом. Но незабываемую фразу: «Мы тебе, бл..., поможем сменить профессию!» он произнес уже совершенно спокойно. Но тут надо сказать, что он хоть и орал диким голосом, но я видел, что он, в отличие от многих других понимал, что мы сделали.

Я взбесился. Написал письмо Романову. И очень грубое письмо – руководству студии. Ответа не получил.

Вот и все. Судьба картины была решена – «полка»...

Потом позднее несколько раз предпринимались попытка как-то ее спасти, реанимировать. Все мимо! Последний раз это, пожалуй, было тогда, когда на «Мосфильм» пришел новый директор Сизов. Решили ему показать – а вдруг новая метла по-другому метет? Привезли копию из Белых Столбов, показали. У Сизова округлились глаза. Как-никак он знал меня

по «Белорусскому вокзалу», а тут вдруг открылась настоящая «контра»... По-моему, у него с той поры даже мнение обо мне переменялось.

– А картину кроме начальства кто-нибудь видел?

– Режиссеры, по крайней мере моего поколения, видели и знали меня, собственно, именно по этой картине. И престиж цеховой я получил по «Ангелу». Швейцер посмотрел сам. Потом привел жену и заставил еще раз показать. «Ты не понимаешь, что ты сделал!» Но и он же, имея в своей биографии кровавую историю с «Тутим узлом», предупреждал меня об опасности: «Ты не шути с этим. В прежние времена тебя тут же бы упрятали за решетку. Будь благоразумным!» Благоразумным – в хорошем, конечно, смысле. Дескать, имей в виду, что ты имеешь дело со зверем, который тебя сожрет и даже не поперхнется. Кстати сказать, картина лежала на «полке», но по ней меня приняли в Союз. И слова не сказали!

Однако после такого «прокола» опять для меня настали веселые времена. Денег нет, работы нет. Жить негде. И дурная слава... И тут еще – 68-й год. Чехословакия. Все было ужасно...

– Как же удалось все-таки снова «встать в строй»?

– Однажды встретил Леню Гуревича, и он мне рассказал, что на студии пришла заявка, которую никто не берет. И стал рассказывать. И вот, если бывает судьба у книг, то и у фильмов она бывает. Он еще не все досказал, а меня просто прошило: это – мое!

Напел Вадима Трунина – это была его заявка – получил его согласие, побежал с этой заявкой по всем объединениям. Никто не берет. Правда, на Экспериментальной студии заявку раскусили, заинтересовались. Но мне дали от ворот поворот: «С тобой иметь дела больше не будем...».

Заявка перешла к Ларисе Шепитько. Они уехали в Репино писать сценарий. Написали первый вариант. Потом – второй. И не знаю точно, по какой причине, но Лариса к концу концов отказалась от сценария. Может быть, слишком его заредактировали под нажимом Госкино.

Я опять примчался в объединение: «Дайте мне!» Опять показали большую фигу – отдали сценарий Марку Осепьяну. Писали, ругались долго. Но и у них ничего не вышло. Сценарий списали как неудачный.

И тогда без всякого договора, я взял и написал свой вариант, уговорил Трунина попробовать еще раз – уже без всякого договора со студией. Да и кто бы его с нами заключил после всего! Был написан новый вариант, и этот готовый сценарий прочел Ромм: «Прекрасный сценарий!» Сценарий понравился и Баскакову. Тут свои резоны нашлись: он ненавидел Быкова и всю такого рода «дегероическую» прозу. А здесь ему импонировало: вот молодые, а так уважительно о фронтовиках рассказывают...

Нас запустили, содрав за это с нас серьезную «плату». По первоначальному нашему варианту герой Леонова сидел в сталинских лагерях. Теперь он просто долго лежал в больнице... Но и этого оказалось мало. С первого и до последнего дня нас безостановочно пилили за то, что мы показываем героев приниженными, а быт славных победителей – жалким и неустроенным. И каких только мерзостей ни устраивали, чтобы внести

любимые ими «краски бодрости и оптимизма»! С одной песней Булата Окуджавы чего мы только ни натерпелись. Главный редактор студии Соловьев почитал текст Булата и: «Слушайте! Да у вас же это не про фронт, а про лагерь! – «И только мы плечом к плечу врастаем в землю тут...». Лагерь!»

Только его уговорили, получили разрешение на запись, уже другой редактор бдительность проявил: «А нам нужна одна победа. Одна на всех. Мы за ценой не постоим». Говорит, «Это же китайский лозунг. А не наш. Наш лозунг был: «Победа малой кровью». Не пропущу!» Короче говоря, дошло до того, что запись этой песни мне пришлось заказывать вообще под другую картину!

К моменту завершения нашей работы сложилась атмосфера абсолютной катастрофы. Сизов посмотрел и вышел из зала, ничего не сказав. Никакой реакции. Самый страшный вид казни – неопределенность. Потом кому-то, видно, «там» – на небесах – показал, говорит: «Ну, в общем, так... Все можно. Только в финале нужно переснять, чтобы все одеты были...».

Заставили переснять. Стало, конечно, хуже. Под самый Новый год повезли сдавать в Госкино. Главный редактор Кокорева после просмотра сказала: «Ну, как видите, картина сложная. Давайте обсудим ее после праздников». Три дня выходных – первое, второе, третье. Четвертого утром в девять ноль десять звонок. Нежнейшим голоском: «Андрей Сергеевич, в одиннадцать ждем вас на обсуждение...». По интонации я понял: пронесло! Кто-то из небожителей за праздники, видимо, успел посмотреть! Может, даже одобрил. Или, по крайней мере, не обматерил. И сразу меня все полюбили! Я помню, как после показа в Комитете «Ангела» я шел по коридору и вокруг меня было мертвое пространство. Все шарахались, как от прокаженного. Тут же был совсем другой коленкор. Видно, какая-то важная персона картину посмотрела... Может, Гришин – давали понять. А может, и САМ.

И тут же мгновенно стали печатать копии – большой тираж. И фильм еще не вышел в прокат, а уже рецензии посылались. В «Известиях» Татьяна Тэсс целой поэмой разразилась. И уже высшая почеть, от которой хоть застрелись, – «Белорусский вокзал» включен в число тех избранных картин, которыми наше киноначальство салютует XXIII съезду КПСС. Потом уже и совсем неслыханное счастье подвалило – премьера фильма в Доме кино – два спецсеанса исключительно для делегатов съезда...

Надо сказать, вот эти признаки и официального и неофициального успеха как-то на многих моих коллег действовали. После «Ангела» я стал всеобщим любимцем – как-никак пострадал от режима. А тут сразу повеяло каким-то холодком. Кое-кто из моих приятелей даже дал мне понять: «Мол, зовешь на баррикады, а сам большевикам продан». Я пытался объяснить: «Да, что вы! Картина сделана с самыми чистыми намерениями».

Но... недолго музыка играла. Я свое неслыханное счастье вскоре сам же и порушил. На торжественной спецпремьере фильма для делегатов съезда разразился скандал. При моем горячем участии.

Началось все еще у входа. Я пригласил с собой приятеля. Его не пускают. Дом кино оцеплен тройным кордоном. Воротники. Только для гостей высшего партийного форума. «Ах, не пускаете? Ну, и пошли вы...». Пропустили.

Поднялись в ресторан, приняли по махонькой, спускаемся – в огромном зале человек сто пятьдесят. На улице милиционеров больше! Меня это как-то сразу завело. Я уже не раз показывал картину и привык, что залы обычно были переполнены. Дальше – хуже. Приволокли совершенно больного Ромма, вытащили из кровати, чтобы он приветствовал этих самых верных сынов партии. Зачем?! Потом какой-то их ведущий представляет меня: «А это Андрей Смирнов – сын известного писателя Сергея Сергеевича Смирнова». Я отца своего любил безмерно, но стеснялся, когда меня представляли как его сына. Был такой жуткий комплекс. И всякий, кто мой семейные связи разглашал, обычно тут же становился моим смертельным врагом. Отец, я знаю, даже на меня обижался. Но ничего я не мог со своей стеснительностью сделать.

Но дальше этот ведущий на свое горе брякнул еще более жуткую вещь: «Фильм «Белорусский вокзал» авторы посвящают съезду партии и специально снимали к этому столь знаменательному событию». Меня как ужалило! Схватил микрофон. «Меня глубоко оскорбили только что сказанные слова. Ни к какому съезду картина не задумывалась и специально не снималась. Никакому съезду я и не думаю ее посвящать! Это для вас, в худшем случае, будет полтора часа мучений, а для меня и для моих товарищей – это три года жизни. Но уж если так вышло, что ваш съезд совпал с окончанием нашей работы, то я не имею ничего против...».

Начальство побледнело. Скандал к благородном собрании! Марьямов меня схватил: «С ума спятил?!» Тут же подсказывают каких-то два рыла: «Как вы можете таких выпускать на сцену! Да еще перед делегатами съезда, представляющими всю страну!» «Ну, уж если всю страну, – говорю, – то должны быть тогда и делегаты от идиотов!» Повернулся и ушел...

Мои сотоварищи по картине потом не могли мне забыть, что я вынул у них готовенькую государственную премию из кармана. В этом смысле я, видимо, и кино- начальников наших «разочаровал». И Баскаков, выступая на каком-то собрании, меня осудил: «Вот Смирнов, казалось бы, сделал искреннюю картину «Белорусский вокзал». Народ ее хорошо встретил. И рецензии хорошие были. А вы посмотрите, как режиссер себя при этом повел: он как будто застенялся своего успеха, стал оправдываться, что, мол, я картину не во славу советской власти делал, а как бы наоборот...».

Но я, действительно, застенялся. Уж если власть хамская, то она не только давит по-хамски, но по-хамски же и ласкает. И я в самом деле почувствовал какую-то неловкость, едва-едва обозначились некие признаки так называемого «официального успеха». Я помню, как на каком-то высоком приеме, куда я был приглашен вместе с большими начальниками, чувствовал себя ужасно скованно, неестественно. У меня ботинок-то в ту пору не было приличных, чтобы на таком приеме появляться, да и вся

публика вокруг была мне глубоко ненавистна. А кто-то уже одобрительно похлопывал меня по плечу как «своего». Подходили какие-то генералы, партийные чины, предлагали выпить с ними. Я как волчонок на них оглядывался, в какой-то момент не выдержал, огрызнулся. А мне тут же говорят: «А чего вы беситесь? У вас с картиной все хорошо. Деньги вы получили. Есть признания... Пора бы вам уже менять свои взгляды!» Мне эта фраза так врезалась. Оказывается, взгляды и убеждения надо менять в зависимости от жизненной ситуации. Если уж режим тебя погладил по головке, то, дорогой товарищ, веди себя соответственно. Не балуй!

По-крупному я сорвался на встрече в Академии общественных наук, куда меня пригласили выступить перед просмотром «Белорусского вокзала». Оказавшись в святилище марксизма-ленинизма, я не на шутку завелся и, рассказывая о картине, стал как бы отвечать на вопросы, которые мне никто не задавал. Я сказал, то я – беспартийный и являюсь таковым по глубокому убеждению, потому что придерживаюсь совсем иных идейных воззрений. Тех самых, которых на марксистском жаргоне принято называть анархо-индивидуализмом. И добавил, что-де под этой рубрикой в марксистской философской критике проходят едва ли не все духовные сокровища человечества... Потом уже в сплетнях все переверали – будто я назвал себя анархо-синдикалистом. Но это же совершенно разные вещи...

Начальство, видимо, было в обмороке, а слушатели академии тоже оцепенели, только от того, что в храме марксистско-ленинской мысли кто-то открыто позволил себе посягнуть на святыни. Кстати сказать, уже много лет спустя в какой-то компании ко мне подошел человек и признался, что он присутствовал на той скандальной встрече, и потом стал вспоминать, как вечером, придя в общежитие, слушатели академии отчаянно спорили о случившемся. Я поинтересовался: а о чем именно спорили? Оказалось: больше всех слушателей волновал вопрос – было ли мое выступление спонтанным или же кто-то его санкционировал сверху. Видимо, спор так и остался неразрешенным, потому что этот товарищ в конце нашей беседы доверительно ко мне наклонился и спросил: «Так согласовал я с кем-то тогда свое выступление или не согласовал?»...

Может быть, этот скандал как-то бы и замаяли, по вышло так, что среди участников той встречи оказались чехи. Какие именно чехи могли учиться в нашей Академии общественных наук после 68-го года, объяснять, наверное, не надо. На следующий день они были на приеме у секретаря ЦК КПСС Пономарева и там – под свежим еще впечатлением – все изложили. Поднялся шум. Меня вызвал Сизов, в союзе допытывались, чего такого я там наговорил...

Кстати сказать, сразу после этого злосчастного выступления я быстро собрал шмотки и уехал в Репино работать, плюнув на все достаточно заманчивые предложения, в том числе и хорошо подзаработать на картине. Но было очень уж не по себе – я сел за новый сценарий...

Это бы сценарий будущей «Осени». У меня было давнее желание, еще такое виковское мечтание сделать фильм о любви. Только о любви – без всяких там партсобраний, пуска очередной домны и других примет

величественных свершений. Сначала искал автора. Просил Володина. Не уговорил. Решил писать сам.

Сценарий мой был принят с восторгом. Даже Баскаков похвалил. «Мы знаем, какие сценарии обычно пишут режиссеры, а у тебя – настоящая вещь». Да, пожалуй, сценарий был лучше фильма. Кое-что на экране смиривалось. Кое-что было ампутировано. Вылетела, например, очень важная сцена, когда герои после очередной ссоры попадали в лесу под дождь. Завиднелся какой-то просвет, они на него побежали, видят – деревня. Добежали до крайнего дома, спрятались под навес. Осматриваются, грандиозный дом из могучих бревен. Все под одной крышей – жилье, сеновал, конюшня. Резные наличники, обереги. Строго, красиво... Дождь кончился. Они идут по деревне. Вокруг мертво, ни души. И только какие-то вещи брошенные, ведра, коляски. Как Мамай прошел... Заходят в церковь, стены все загажены, алтарь разрушен. Возник образ тотально уничтоженной жизни. И тема эта, как будто совершенно посторонняя, входила в их отношения. Трагедия, которая им так кричаще открывалась, оказывалась настолько крупнее того, что стояло между ними, что они опять сближались...

Это в сценарии сразу зарезали. Сизов сказал: «Ну, нет! Об этом не может быть и речи...». Две такие взрывные сцены в сценарии были – в чайной и эта. Я решил, что все равно ее сниму, без всякого разрешения. Но не повезло: ранняя зима настала, не успели снять.

«Осень» демонстративно аполитична. В ней нет никаких политических разговоров и даже косвенных выходов в эту сферу. Но в ней четко выражена общественная позиция. И я получал от зрителей письма, которые это почувствовали. Прямо не сказано, но ведь видно, что абсолютная отстраненность героев от всей социально-политической жизни не случайна. Невозможно касаться этого дерьма, там нет никакого кислорода для жизни. И частная жизнь – это единственная возможность как-то сохранить себя. Ну, в крайнем случае – любимое дело, если оно есть. И получалось, что картина, рассказывая о любви, говорила о другом. О том, как невероятно тяжело в этой жизни. Вот даже самые милые, очаровательные пейзажи. А загляните вовнутрь: какие там швы! Какие мучительные человеческие отношения!

Пока снимал, меня никто не трогал – мы все время были далеко, в экспедиции. Никто из сторожей не видел ни одного метра, и все шло нормально. Но я чувствовал, что шла в мешке не утайшь, и когда-то буря все равно разразится. Но не мог даже предположить, что она будет столь грозной...

– С чего началось? Кто поднял шум?

– Началось как раз с приятного события. Директор Экспериментальной студии Познер, посмотрев черновую сборку, посчитал, что будет очень хорошая картина. А тут как раз приехал из Франции Бесси – отбирать фильмы на Каннский фестиваль. Сизов, до ушей которого тоже дошел слух про нашу картину, решил предложить ее вместе с «Зеркалом» Тарковского. Я удивился: «Зеркало» – понятно. Но мое-то доморощенное кино. В Канн?!.. Кто там чего про наши дела поймет?..

Но прежде чем показывать фильмы Бесси, руководство вознамерилось само посмотреть, что же за кино у нас вышло. Прикатил Ермаш. Посмотрел. И удалился к Сизову. В приемной я сидел час, два. Уже из этого было ясно, что дела плохи. Потом Ермаш проплыл мимо меня с каменной физиономией, ни слова не сказал.

Меня позвали на ковер. И – началось! Не помню подробностей, но все как обычно: что сняты «все помойки», что советские люди выглядят как-то непрезентабельно и неприятно, особенно противны главные герои... Ну, весь набор штампов, которые я слышал всю жизнь.

Но тут я был уже поопытней. Я понимал: картина их раздражает, но уловить, что именно, дать этому точные определения и указать, что именно «чикать» – они, скорее всего, не смогут. Культуры не хватит. Если, конечно, не найдется какой-нибудь эрудит, который подскажет.

Такое, кстати, случалось сплошь и рядом. Все редакторы, конечно, служили режиму, но делали это по-разному. Были такие, что не лезли из кожи. Показываешь материал, и человек умный, образованный, разбирающийся не продаст, не закладывает тебя, не сигналист, если верховное начальство не заметило «крамолу». Хотя и понимает прекрасно, что там у тебя припрятано. Вот скажем, Игорь Садчиков, который вел в Госкино куст современного фильма. Я лично к нему никаких претензий не имею. Мало того, я некоторые сценарии давал ему на предварительную читку, чтобы он мне подсказал, какая будет реакция, чтобы заранее как-то «прикрыть» наиболее «уязвимые» места. Но он идеологическим стукачеством не занимался. А были и такие, кто готов бы с энтузиазмом заложить даже на предмет того, что не усекло бдительное начальство. Я еще об этом скажу.

Но хотя гром уже загромыхал, я надеялся, что в Госкино вряд ли сумеют придать этому идеологический или политический привкус – картина-то как-никак о любви. И мне казалось, что я на сей раз выберусь. Дали список поправок. Сплевив зубы, взялся их вносить. Мне еще Трунин на «Белорусском вокзале» внушил: «Ну, что ты на стенку лезешь, когда поправки дают! Профессионалы мы или кто? Мы должны их за счет этих поправок надуть и сделать картину еще лучше!» Я этому совету внял, пользовался им, затыкая при переделках, как правило, собственные дыры.

Внес поправки. Даже новый эпизод специально написал и снял. Сизов посмотрел: «Ну, теперь все нормально». Но Госкино не принимает. Павленка просто трясло! С такой ненавистью говорил, будто я личным его врагом стал. Особую ярость вызвала последняя сцена с Максаковой и Джигарханяном. Мне казалось, что это единственная из трех пар – счастливая. Но Павленок не находил слов: «Этот сундучок, на котором ездит эта бл...». Дословно...

Дали второй список поправок. Потом третий. И все равно не принимают! Ермаш сказал: «Сцена «В чайной» омерзительна, ее надо выкинуть во что бы то ни стало!» – «Как так?! Ведь без нее обваливается сюжет, обваливается характер, все валится! Фильма нет!» – «Убрать!»

Уступить было невозможно. Я написал письмо в три адреса: в ЦК – Камшалову, в Союз кинематографистов – Караганову и в ВААП – Рудакову.

Но сперва проконсультировался с юристом. Спросил: «Могу ли я подать в суд на Госкино СССР?» Мне сказали: «Можете. Но ни один судья не возьмет это дело». — «А на студию?» — «Попробуйте... Но вы никогда не выиграете этого дела. Впрочем, сходите на всякий случай еще к Рудакову, заместителю председателя ВААП».

Рудаков меня, к моему удивлению, поддержал. Видимо, настолько тут было ясное дело. Ведь все претензии ко мне — это была чистая вкусовщина. Претензий политических, идеологических предъявить было невозможно. А стало быть, вопрос не должен решаться в административном порядке.

Какое-то время спустя из ВААППа пришла на студию бумага в нашу пользу. Я помню, редакторша, которая ее первой получила, несла ее над собой как победное знамя. Ей грош цена, этой бумаге, конечно, но все-таки то была, быть может, первая в истории советского кино удавшаяся попытка защититься правовым путем, когда организация, делавшая вид, что она общественная (на самом-то деле, государственная), все-таки сочла возможным осадить само государство.

Потом Сизов меня вызвал и просил меня вырезать хоть что-нибудь, для виду: «Ведь он же министр! Ну, уступи хоть несколько метров!» Я помню его униженный вид. Сизов понимал, по-моему, что вся история некрасивая, позорная. Тем более ему было неловко и за себя: когда принимали картину на предварительной сборке, он меня поздравлял, говорил, что это особенное произведение. Художественный совет вообще тогда прошел триумфально. Все поздравляли. А вскоре Сизову пришлось уже говорить вещи прямо противоположные. Он, надо сказать, отличался от своих высокопоставленных коллег — Сурина, Ермаша, Камшалова. Да, все они должны были служить режиму. Но в Сизове было какое-то мужское, крестьянское начало. Он не любил, когда его принуждали делать пакости. Это было видно. Ему поневоле приходилось подчас подстраиваться под мнение начальства выше его рангом, давать оценки, которые сам он не разделял. Но он это делал без всякого удовольствия, у него внутри все скрипело и сопротивлялось. И он никогда в таких ситуациях не усердствовал, а, наоборот, старался как-то смягчить, спустить на тормозах. Почти у всех на «Мосфильме» остались с ним приличные отношения. И нет никого, кто бы его так ненавидел, как ненавидели иных киноначальников. Нельзя было не запачкаться, оставаясь в этой системе, но он пытался быть, по возможности, человеком.

По его просьбе я переставил в фильме два плана, но не вырезал в картине ни одного метра. Хотя в справке написал, что произведено сокращение на 28 метров. Кто заметит? Мы пользовались тем, что никогда над нами не было ни одного начальника-профессионала. И картину приняли!

— Хэппи-энд?

— Еще какой! Наверное, больше года не выпускали в прокат, а потом нарочно дали такой ничтожный тираж, что мне даже с долгами не удалось рассчитаться. Я женился, был ребенок, квартира была построена в долг. Так и осталась стоять пустой — стол было не на что купить. Дьявольская

просто издевка была надо мной – решили еще и так меня проучить. Нарочно сделали тираж ровно на одну (!!!) копию меньше, чтобы я не мог нормальные деньги получить. И не подкупаешься: дескать, конторы кинопроката не хотят большее число копий заказывать, картина не для широкого зрителя... Это, конечно, чистейшая ложь! Как-то на «Мосфильме» прислали из проката сводку. И там были сведения о посещаемости фильмов за двадцать лет. А также какова зрительская нагрузка на отдельную копию. Это самый чистый показатель прокатного успеха или неуспеха ленты. И вдруг оказалось, что моя «Осень» на первом месте! Оставила даже за собой пырьевское «Преступление и наказание» и комедию Гайдая...

Но врезали не только рублем. Еще и судилище устроили в Союзе кинематографистов. Совместное заседание коллегии Госкино и секретариата СК. Вытащили на «ковер» четыре картины: «Зеркало», «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных» и мою «Осень». Собрали весь наш генералитет. Ну, думал, будет обсуждение как обсуждение. Ан нет! Выступают один за одним. И вижу, что я здесь запланирован как главный мальчик для битья. Если о Тарковском Герасимов какие-то человеческие слова нашел, то обо мне он позволял говорить в выражениях далеко не парламентских: «Ты что, голой бабы не видел? Нашел чем удивить! Сейчас можно скорее удивить... одетой!» Это в тогдашнем-то советском кино? А в зале смех, оживление...

Потом другие стали поддавать. И далее выстраивается такая иерархия: «Романс о влюбленных» – это истинный шедевр. «Самый жаркий месяц» Карасика – это как бы наша удача (хотя заранее-то его в шедевры прочили, но не рассчитали). «Зеркало» – это картина, конечно, странная, элитарная, непонятная народу, но там великий талант Тарковского все же кое-как угадывался. А вот уж «Осень» Смирнова – этой помойка...

Я встал и ушел. Вернулся домой, достал бутылку водки. Не успел налить, как звонок. Оргсекретарь союза Марьямов: «Вы почему ушли?!» Я говорю: «Плохо себя чувствую». У меня не хватило духу сразу сказать: «А идите-ка вы к такой-то матери!» «Министр требует, чтобы вы немедленно вернулись!» – рычит Марьямов. Вот тут уж пришлось сказать все открытым текстом...

После этой картины я испытал, пожалуй, самое горькое одиночество. Картину поносило начальство. Ее то тут, то там снимали с проката обкомы, скандал следовал за скандалом. Но и моим коллегам, и даже многим друзьям она тоже не нравилась. Вокруг меня образовался вакуум. Я снова оказался в том же положении, что и после «Ангела». Если не хуже. «Белорусского вокзала» уже как бы не стало. Отношение было такое, будто меня уличили в том, что я написал на заборе слово из трех букв.

Вот эти годы после «Осени» – 74–75-й – оказались самыми тягостными. Денег ни копейки. От меня все воротят нос. Распалась семья. От меня забрали детей. И вот: умереть нельзя, а жить невозможно! И я уже стал за собой замечать, что потихонечку начинаю сходить с ума, что вот-вот кончу сумасшедшим домом. И я отчетливо помню, как однажды мелькнула

успокоительная мысль: что вот это-то, может, и есть для меня единственно спасительный выход. Хотя перед детьми я тогда не буду виноват... Опыт мне этот потом пригодился, когда снимался в «Чернове». Юрскому не пришлось мне долго про героя объяснять.

– Как же вам удалось выйти из такого штопора?

– Трудно сказать. Я стал писать сценарии. Уже не для себя. Надо было искать какую-то нишу для существования. На хлеб как-то зарабатывать. Было ясно, что после всего мне, по крайней мере, ближайшие несколько лет снимать ничего не дадут.

Написал пару сценариев, потратив на каждый по году. «Предчувствие» было написано для студии Горького. Это предчувствие «оттепели», где все было пропущено через мир двенадцатилетнего пионера. Приличный бы сценарий. Не пошел.

Второй сценарий назывался «Стойкий оловянный солдатик». Хороший был сценарий, с крепким сюжетом. И хорошие режиссеры хотели его ставить на «Ленфильме». Но не пробили. «Слишком трагический!» Это была история молодого парня, история его любви. Он любит девушку легкого поведения. А на эту историю напластовалось еще одно. Отец парня сидит в ЛТП. Он избил мать в очередной раз, и парень дал на него показания. Отца замели, а вокруг парня образовалась пустота: он из рабочей среды, и все называют его «змесньшем». Отец выходит из лагеря, и парень погибает.

На «Ленфильме» прорваться не удалось. Потом пытались поставить в Свердловске. Тоже не дали...

Потом что-то стряслось на небесах – на «Мосфильме» мне предложили вдруг сделать фильм о Лермонтове. Я возрадовался. Предложил в качестве сценариста Червинского. Мы ездили в Тарханы, в Пятигорск. Появился сценарий. Его тут же прикрыли...

Жить становилось все веселее... И я, надо сказать, находился уже в некотором помутнении сознания. Развалилась семья. Что ни делаешь – все стена. Рубят все подряд. А заниматься халтурой я не мог. Еще в молодые годы попробовал и убедился, что для меня это просто исключено: я тратил на халтуру больше времени и энергии, чем на серьезную работу, а отдачи все равно никакой. Умер отец. Дома несчастье за несчастьем.

И вот, когда так все сплелось, у меня появилась крайне губительная мысль – поиграть с режимом в кошки-мышки, попытавшись при этом обвести его вокруг пальца. Многие мои собратья по режиссуре на этом попадались: мол, вот сейчас я сделаю фильм «для них», а потом, поправив дела, укрепив положение, жажну что-нибудь настоящее! Я прекрасно знал, что практически из тех, кто так поступал, потом уже никогда никто не оживал. Но про себя-то ведь думаешь: я-то не такой, я-то выкручусь!

Меня к такому ходу мыслей ведь еще что подвигло? После «Осени», как ни странно, в профессиональном смысле я почувствовал себя увереннее. Я прекрасно видел там все свои проколы и ляпы, и не очень мне эта картина самому нравится. Но у меня расширился опыт. Я уже чувствовал, что могу повернуть сцену и так, и этак, и совсем по-другому. Уже

актеры иначе ко мне относились. К тому же я набил руку на сценариях, мог писать диалоги, чего даже очень хорошим режиссерам обычно не дано. Короче говоря, я почувствовал в себе силу. И вот тут-то взялся бы за что-то большое и попробовать ахнуть!.. А крутом мрак.

Но детей-то кормить надо! Вот у меня и появилась мысль: пойду-ка я сделаю фильм «для них». Подвигло меня на эту гиблую мысль еще и то, что Червинский предложил мне свой сценарий «Верой и правдой». При некоторой двойственности позиции он уж никак не был продажным. Были там и очень привлекательные моменты. Исследовался как бы идиотизм системы через три временных среза. Первая часть называлась «Мрамор» – история высотных зданий. Вторая часть называлась «Бетон» – история хрущевских коробок. Третья «Кирпич» – брежневская эпоха. И все это объединялось историей одного человека, архитектора-конформиста, который каждый раз всей душой хочет служить своему народу. Сперва строит высотный небоскреб, уверяя, что нищему народу надо дать хоть какую-то радость. Но потом его опять бьют, и он находит новое русло своему таланту – осваивает брежневскую архитектуру. А в финале ему во всей красе открывалось все убожество прожитой им жизни.

Двойственность же сценария заключалась в том, что вся хрущевская история трактовалась как великая революция, как поворот к людям. Оно в какой-то степени так и было. Но при всех потешениях власть оставалась все тем же чудовищем, пожирающим людей. А это было смазано...

Сценарий Червинского был привлекателен для меня и с эстетической стороны. Там был гротеск, который хорошо передавал абсурд, идиотизм советской жизни. Меня в эту сторону тянуло. Я такой стилистики еще не пробовал, а пересказ жизни в формах самой жизни мне уже изрядно тогда надоел.

Конечно, был шанс и поскользнуться. В сценарии заключалась, повторяю, противоречивость позиции. Недаром, некоторые мои друзья меня сразу же тогда предостерегали: «Зачем это ты взял? Что за соцреализм?!» – Я-то знал, был уверен, что никакого соцреализма не будет. Что я всех перехитрю.

Увы, я просчитался во всем. Сценарий, которым я надеялся совратить начальство на госзаказ, утверждался три года! Никакого госзаказа, естественно, не дали. И вообще эта картина была ну какая-то особенно невезучая, несчастная во всем. Даже, когда выбирали консультанта по архитектуре, и то промахнулись. С нелегкой руки Сизова пригласили Яшина, который ничем нам не помог, да к тому оказался человек из клана, с которым воевал Промыслов, хозяин Моссовета. Я снял половину картины, когда умер актер Панков. Все пришлось переснимать. Потом в Америку отвалил оператор Ошеров. Пришлось взять другого оператора... Ну просто как заколдовало!

И самое худшее: друзья пугали меня соцреализмом, а начальство с самого начала заподозрило неладное и глаз не спускало. Первую декорацию я только-только успел выстроить – послевоенная коммунальная квартира, а Сизову уже настучали (кстати, стучали постоянно): опять какую-то

клевету на советскую власть собирается снимать. Я первый кадр снял и тут же бы вызван к Сизову объясняться.

Снял постельную сцену, она, правда, у меня не вышла. Опять тут же к Сизову на ковер: «Ну что ты делаешь? Что ты забыл, что на «Мосфильме», а не в Париже снимаешь? Будь ты осторожнее!» Оказывается, кто-то из «доброжелателей» уже отсигналил. И вот в такой обстановке едва снял полкартины, как велят показывать материал на худсовете.

— Разве только на худсовете? В документе, запечатлевшем это событие — докладной «Мосфильма» Ермашу, — говорилось: «После просмотра отснятого материала Генеральной дирекцией киностудии, а также обсуждения материала парткомом киностудии были высказаны серьезные замечания по концепции, трактовке темы и художественному решению фильма. В результате автору и режиссеру-постановщику фильма было предложено переосмыслить и переснять ряд сцен...».

— Да, действительно, дело дошло и до разбирательства на парткоме, лучше которого в искусстве, конечно, никто не мог разобраться...

Видно, в конце концов кто-то все-таки внушил Сизову, что дело зашло далеко. Я отлаивался. Говорил, что дуракам полработы не показывают, подождите, мол, еще немножко. Сизев уперся: «Нет уж, дудки! Если ты думаешь, что позволим тебе снимать дальше только потому, что ты истратил уже полмиллиона, то ошибаешься. Не будет этого. Показывай материал! Потом уж будем решать, что с тобой делать дальше...»

Посмотрели. Кто-то и защищал, кто-то говорил дельные вещи. Но многие набросились, как овчарки. Даже те, от кого я не ожидал. Мне всегда казалось, что я человек незлопамятный. Но есть вещи, которые запоминаешь на всю жизнь. У меня была сцена, где действие разворачивалось в послевоенных коммуналках. Так встает Леонид Нехорошев, у которого была репутация либерального редактора, и говорит: «Я сам снимал угол, когда учился во ВГИКе. В одном углу пьяный сидит, в другом — кто-то на гармошке играет, в третьем — черт знает, какое непотребство творится. Но был же и свет какой-то! А это же — рудники...».

Самое противное — даже начальство эту сцену пропустило! И другие стражи ее не трогали, поскольку начальство ничего не сказало на этот счет. А «либерал» меня заложил просто. Я взбеленился не знаю как, потому что на экране была воспроизведена — один к одному — кухня квартиры, где жила моя бабушка, у которой меня оставляла мать, уходя на работу. Эта квартира и сейчас существует в том же виде — те же двадцать плит на кухне...

Ну, и понеслось! «Клевета», «очернительство», все с «западных голосов» — их любимых... Даже в стиле усмотрели следы «диверсии». Я впервые использовал гротеск как способ рассказа о нашей абсурдной жизни. Актеры были блестящие, у них это лихо получалось. Сцена Леонова с Шакуровым — концерт был просто! Судьи чуют издевку, но точный диагноз поставить не могут: «Что за наигрыш такой?!»

Короче говоря, картину остановили на половине и сказали: «Пока это все не переснимешь, дальше снимать не дадим...».

Пришлось делать хакари. Что-то я пытался, пользуясь случаем, и улучшить. Но в целом многие важные вещи стали теряться, уходить.

Я добавил несколько новых штрихов в сцене коммунальной квартиры, и ее удалось спасти. Поразительна была реакция Сизова на слова героини Мордюковой: «Ничего, переживем!». В этой сцене она говорила начальникам, один из которых оказывался будущим цексистом: «Вы видите, в каком ужасе мы живем! Вы не можете никак подействовать?» На что Марков, сжав челюсти, отвечал: «В Москве два миллиона живут без газа и воды...». И Мордюкова давала попятный ход: «Ну, ничего! Уж потерпим как-нибудь... Главное, чтоб войны не было».

Сизов был доволен: вот, мол, людям трудно живется, но они понимают, что все временные трудности и что на то есть свои причины... Т.е., пожалуйста, можно даже и показать, что люди живут в тупоуме и полном дерьме, лишь бы было сказано, что сами они довольны и никакого другого правления не желают. То есть, если изображаешь галеры, пусть рабам нравится... Но в целом многие важные вещи стали теряться, уходить. Больше всего пострадала та часть, где рассказывалось про хрущевскую «оттепель». Ее к тому времени стерли из памяти и напоминать не следовало. Я уже говорил, что у нас как бы рифмовались три эпохи, и когда один из этих «кирпичей» вынули, вся конструкция оказалась нарушенной – «посыпались» и другие эпизоды.

А моим надзирателям все казалось – мало. Требовали все новых и новых поправок. От них я уже изнемог, запутался, стал терять ощущение целого. И под непрерывным натиском уступил многое, в том числе и первоначальный финал. Фильм начинался как бы из глубины России, переносясь на улицы Москвы. И в финале мне казалось важным закольцевать этот образ – перенестись из бесконечных кварталов стандартных коробок и кончить лесом, полем, речкой, живой и вечной Россией. Сизов настоял, чтобы финальную точку поставить раньше – на панораме новостроек. Я только потом понял, чем он руководствовался: ему предстояло показывать картину Гришину, «хозяину» Москвы. А там у вас – как он выразился – идут какие-то огороды...

– И как прошла сдача в Госкино и далее?

– Сначала смотрел Павленок. Неожиданно для меня картина его сильно взволновала и тронула. После просмотра в глазах у него были слезы. Потом он сказал какие-то загадочные слова: что-де «в картине замечательно показана жестокая необходимость некоторых процессов в нашем обществе».

Через несколько дней картину оценивал наш консультант по архитектуре Яшин со своими помощниками. И тут все обошлось. Последующие ритуальные действия вершились уже у меня за спиной, и о происходящем я узнавал уже только со слов Сизова. У меня сохранились дневниковые записи этих дней. Чтобы ничего не напутать, я, пожалуй, к ним и обращусь:

«Сизов рассказал мне, что картину смотрел Ермаш. Насколько я мог понять из сизовского рассказа, впечатления министра свелись к глубокомысленному: «Длинно!» Что было бы неплохо сократить фильм минут на

десять. «Он не в восторге», – резюмировал Сизов. Короче говоря, Комитет занял выжидательную позицию до тех пор, пока не прорежется «хозяин»...

Второй просмотр – секретари горкома. По словам Сизова, была выражена претензия, что в картине, особенно во второй половине, слабо выражена роль партии, а все передовверено министру. Как я понял, они, то есть горкомовцы и Сизов, пытаются угадать, что скажет Гришин, и боятся, что роль горкома «хозяину» покажется приниженной.

Вывод Сизова: горкомовцы, похоже, тоже не в восторге, но других серьезных замечаний больше не дали. Поэтому Сизов неожиданно попросил сделать несколько поправок, весьма забавных.

Поправки такие: во фразе Дмитриева «Вчера на Совете Министров говорили о ваших домах» следовало заменить «Совет Министров» на «Центральный Комитет». А во фразе Калягина «Вчера меня на ковер вызывали» необходимо разъяснение – «в горком»...

Ну, разве не заслуживают эти поправки увековечения?

И в понедельник 29-го я их «увековечил». Самое забавное, что после некоторых колебаний Сизовым было решено, что поправки эти следует внести только в ту копию – широкоэкрannую, – которая напечатана специально (!!!) для Гришина. А в широкоформатный вариант их пока не вносить. А вдруг Гришин объявит, что роль партии, в частности горкома, у нас преувеличена в ущерб государственной власти?...

Вот так и живем!»

«Далее все интереснее. В среду, 31 октября, смотрели главные архитекторы Москвы – господин Посохин и вся верхушка Моссовета. У-у-у! Это было нечто!..

Шура*, надо отдать ему справедливость, сразу впал в панику, предвещая неминуемый скандал. Дело в том, что Посохин построил дом на площади Восстания, а наш фильм по этому поводу этого дома язвительно проходил.

Несмотря на то, что предупрежденный мною Сизов пытался Посохина подготовить, сказав перед началом несколько слов, что произведение художественное, вымысел, что прямо принимать на свой счет не стоит, – Посохин сразу встревожился.

... Начался фильм. Я не сводил с Посохина глаз. Он сразу закипел. «Пирамида Хеопса» – по адресу его дома – привела его в бешенство. Начальники беседовали друг с другом, то шепотком, то в голос, со свойственным обычным партийным «текстом». Когда Посохин в очередной раз заслозил, я не выдержал и, извиваясь, брякнул: «Мы же предупреждали, что образ собирательный!», и что-то еще в том же рыбьем роде. «Растрелли» обернулся с перекошенной рожой: «Вот и снимали бы другой дом! А это же черт знает что – любому дураку ясно...».

В конце первой серии он стал одеваться «Ты куда? – сказал Коломин. – Сейчас вторая будет».

– С меня первой хватит! – заявил зодчий и отбыл...

* Кинодраматург Александр Червинский, автор сценария «Верой и правдой».

По окончании просмотра господа сказали мне «До свидания!» и поднялись к Сизову. Там они пробыли минут сорок. Когда Сизов вышел, я спросил: «Ну, как?» Он сказал, что их мнение единодушное и резко отрицательное. Показаны только трудности, а размах строительства не показан. Сизов попытался меня успокоить. Мол, будем искать на них управу...».

Тут бы я хотел на минуту прерваться, чтобы сказать слово об авторе сценария Александре Червинском. Взаимоотношения сценариста и режиссера – материя очень деликатная. По ходу съемок они, как правило, всегда обостряются, а в момент сдачи картины переживают неизбежный кризис. Близость к финишу по-разному сказывается на поведении сценариста и режиссера. Режиссер знает, что у него впереди – решающая схватка с начальством за свой фильм, и он мобилизует последние силы, чтобы выиграть ее, отстоять фильм таким, каким он его сделал. У сценариста, как правило, настроение другое. Он видит, что в очередной раз режиссер сделал нечто отличное от того, что он написал в сценарии. Он уязвлен, разочарован, даже если и не показывает виду. А поскольку дело уже совсем приблизилось к развязке – хочется поскорее получить деньги и поскорее забыть все свои мучения. Опыт показывает, что именно в этой фазе сценаристы более всего склонны к компромиссу перед лицом начальства. Поэтому, если при сдаче картины автор сценария капитулирует перед поправками, на которых настаивает начальство, и говорит: «Ну, хорошо, я согласен...», то положение режиссера делается просто безвыходным.

В этом смысле я, честно скажу, несколько тревожился за то, как поведет себя Червинский на финише, который не сулил нам ничего хорошего. Должен засвидетельствовать, что Саша в тяжких и нескончаемых баталиях за фильм показал себя с самой лучшей стороны. В очень неприятной ситуации он вел себя как мужчина, как настоящий боец. Зная примеры другого рода, я особенно рад отметить это.

Еще одна запись: «Сегодня – 7 ноября, великий престольный пролетарский праздник. Положение дел такое: Посохин разругался с Сизовым, заявив, что это – карикатура на него и что он будет писать Брежневу...

Пока что картина отправлена на дачу Гришину и каким-то еще таинственным секретарям ЦК. После праздников мы узнаем, на каком мы свете...».

Выяснилось: все на том же, советском... И потом еще долго, бесконечно долго шла вся эта закулисная возня, мое собственное отношение к картине становилось все более трезвым. Показывая картину моссоветчикам, чиновникам от архитектуры и наблюдая воочию ощущения, что картина получилась недостаточно острой. Но на просмотре, где собрались уже мои друзья, близкие люди, впечатления были другими. «Я ужасно нервничал. Картина показалась мне скучной. Острее чувствовал все дыры в ней, особенно в начале второй серии. К тому же на фоне ряда советских картин, виденных недавно в Болшево, наше кино выглядит старомодным, наивно-серьезным во всем: во взгляде на жизнь, на людей, в эстетике...».

Надо сказать, что на финише всей этой истории руководство студии чувствовало себя уже как бы виноватым по отношению ко мне, ко всему, что произошло с картиной. Мне дали первую категорию. Ура! Победа? Но такой горечи в душе как в те дни, у меня, наверное, не было никогда. Я получил первую категорию за то, что в конечном счете стал считать своим поражением. Да, пришла пора и для таких самооценок. Вот запись в дневнике: «Задумался, вспомнил, перебрал потери... И лучше бы уж не вспоминал! Из путанных ощущений, порой смутных, порой определенных, выстроилась и вызрела ясная мысль, неопровержимо простая: «Верой и правдой» как ни одна из моих работ есть последовательная измена самому себе. От выбора сценария, от рокового момента, когда я выговорил: «Я буду это ставить», до последнего вырезанного кадра, до последней вставленной фразы в сцене заседания горкома, словно кто-то подталкивал, нащептывал, посмеивался над сомнениями и все тянул в мертвечину. И это «кто-то» — я сам, и никто другой!

Что вдруг толкнуло закрыть глаза на ясно означенное с самого начала сценария сидения на двух стульях: здесь будет фига, а там намеком, нашим и вашим, всех обманом? Я, стреляный воробей, не купившийся ни разу еще со времен «Карпухина» (или, скажем, почти ни разу), — и вдруг такой пассаж! Главная глубинная причина прокола — не неверно поставленная художественная задача. Но сколько привходящих, суетных, горестных мелочей, в которых был обязан хладнокровно разобраться и отвергнуть, а вместо этого легкомысленно и даже как бы залихватски сказал себе и другим: «Все это ерунда! Вылезу, как другие вылезали...». Как вылезал Панфилов со своим двусмысленным «Прошу слова». Как Андрон Михалков-Кончаловский со своим «Романсом о влюбленных». И это, и горечь от собственной «Осени», неопределенно повисшей... Неопределенно, потому что при гонении начальством картина осталась далекой от совершенства, чтобы этими гонениями можно было гордиться. Да и по замаху она не могла рассчитывать на гордую трагическую судьбу. И поэтому ее частичный успех всегда оставался для меня неуспехом. Очевидно, восторгались ею люди серые, а те, чьих комплиментов я жаждал, молчали или отворачивались. Удивительно, как, сознавая сам глубокие прорехи в собственном детище, способен заглядывать в глаза другим в надежде, что они этих прорех не заметят или не сочтут достойными внимания.

И эта горечь от «Осени», и странным образом связанная с ней жажда так называемого «официального успеха», и даже развод и вынужденное расставание с детьми тоже связывалось с этой потребностью «понравиться» власти. И вот уж чего невозможно простить себе: почти каждый кадр, вырезанный своими руками, стоит сейчас перед глазами и вопиет. Сокращение первой сцены, сгладившее жуткое ощущение квартиры; рубль, который мамашка вытаскивала изо рта у Сергуни; вырезанные соседи Квашнина; продажа раковины и сцена с мастером на первой стройке; трусливо, с одобрения друзей вырезанная сцена Калягина и Ленки с заваливанием на кровать; сокращение сцены с матерью; переснятая сцена Леонова и Сергуни — все, буквально все — вплоть до отрезанного последнего

кадра с выходом на Россию, на «огороды», как презрительно выразился Сизов), все это – потери. И все это сделал я! Никакие частные художественные победы, никакие отдельные, пусть и мастерски снятые фрагменты, не могут закрыть главную дыру...

Не играй к чужую игру! Играй в свою...».

И вот, наверное, главный итог всего: «Пустыня. Выжженная земля. Дышать нечем. И сказать слово некому. Ощущение тупой бесполезности всего».

Вот это ощущение «тупой бесполезности всего» меня тогда просто задушило. Пять лет я ухнул на этот фильм. Пять лет мучился, страдал, боролся, отступал и наступал... И что же? Каков итог? Творческого удовлетворения нет. Признания нет. Я снова у разбитого корыта. И в который уже раз все начинать по новой?!

Я решил: все, пора завязывать. Больше я снимать не буду!

Тяжко далось это решение. Ведь лучшие годы были отданы этому делу. И самое главное: независимо от того, какими получались у меня фильмы, я уже накопил профессиональный опыт, заплатив за это огромную цену. И уходить, бросать все?

Приходилось. Я не видел для себя иного выхода...

– Решили катапультироваться в литературную работу? Но ведь и литература не была свободной, вращаясь все по той же советской орбите...

– Решение было продиктовано не расчетом, а отчаянием. Я как будто перегорел. И было такое чувство, что жизнь в общем-то уже прошла и чего уж там особенно суетиться...

– В сорок лет?!!

– А чего стоил каждый год! Каких сил! Каких нервов! Да и как было сохранить желание жить, стоя столько лет по горло в болоте гноя, лжи, разложения?

У меня сохранился набросок к одной вещи, может быть, им и закончить наш разговор. Наверное, в нем есть некоторая избыточная претензия на поэтичность. Но ощущения мои тех лет он передает точно. Это запись 82-го года. Тогда, если вы помните, в Иране произошла революция, и иранцы захватили американских заложников. В Вашингтоне перед Белым домом были установлены огромные щиты, на которых висели фотографии каждого из заложников. Сооружение венчалось огромной надписью: «Молитесь за нас!» И действительно, все заложники были спасены, все выжили!

«Молитесь за заложников!

Молитесь за нас! Больше ничем вы нам помочь не в силах. Пробуждаясь на заре для свободной жизни, отходя ко сну, наслаждаясь и терпя урон, вознося душу к Богу, вспоминайте о судьбе, горшею чем ваша. Молитесь за нас, вам зачтется. Мы, дети поражения, рабское племя, рабы и потомки рабов, отчаявшиеся дожить, бессильные освободиться, мы и ненависть свою пережили.

Всесилие Рима – великодушие его. Также бестрепетно, как распинали побежденных отцов наших, как выселяли варварские наши нации, как

продавали в рабство, также милостиво открылись ворота римские для нас. Рим взрастил нас как своих сынов, волчица вскормила нас. Наш дом от Капитолия до Валентина. Другого дома мы не знаем, не помним. В горячке мы бредим на латыни, хвалу и проклятия шлем Юпитеру и Юноне, как латиняне, и в душе презираем греков, ленивых и распутных.

Как сладко нам жилось, пока не открылась тайна, пока господь Предвечный, Бог отцов наших, не напомнил нам о завете... Наше признание пришло к нам ниоткуда. Пугающий зов прервал нашу спячку, и римляне душой и телом, с тяжелой поступью легионеров, с наглым взглядом победителей, мы брезгливо услышали, как все существо наше всем своим составом отзывается незнакомой дрожью. Как легко было в привычном строю манипула шагать, сознавая себя тою силой, от которой вздрагивает земля и расступаются народы! Как горько расставаться с этой мыслью о величии и с неприязнью следить, как прорастает в тебе чуждое семя проигравших!

Каждый из нас выдержал эту муку, но лишь избранныкам дано было расслышать судьбу. Дух смугился. Он вопрошал, не в силах расстаться с надеждой. Но плоть отвечала: «Нет, ты – не римлянин...».

Бог отцов наших являлся нам ночами, и мы узнали пути любви. Мы узнали, как сурова полночная страна, как прекрасны были женщины, когда-то бродившие в ее лугах, каких жирных младенцев они рожали, какими грустными песнями их баюкали. Отрешенные лица проступали во тьме, смотрели на нас покорно из небытия, и мы узнавали отцов наших... Как смешна была их наивность! Как счастлива их скудная жизнь!

Вы – нынешние, далекие дети свободы, не знающие римской узды, и вы – грядущие, беззаботные, что придете бродить в руинах Рима, – молитесь за нас. Мы думали о вас, мы завидовали вам, мы вас любили.

Слышите вы, как тяжело вздыхают горы? Видите вы, как жадно цветет земля? Распахните ноздри, приникните к ветру – он несет тепло и горечь дум. Это мы напомнили о себе. Наш прах истлел, но чистый огонь нашей ненависти спалил Рим и согрел землю. Наслаждайтесь жизнью – и молитесь за нас.

Наш путь бесславен, справедливо забвение. Мы жили среди них, мы ели их хлеб, на чуждых капищах мы опоганили свои души. Мы ненавидели все: их ненасытность, их хвастливую мощь, их грубые празднества, опухшие лица их сенаторов, их подлую речь и простонародные шутки. Среди толпы мы узнавали друг друга безмолвно, по волчьему утрюмому взгляду, по пламени, неусыпно пляшущему к глубине зрачков. Ночами мы творили молитву и очищались постом, и ненависть давала нам силу. Мы знали, что век наш короче возмездия, но в Судный день мы верили, не колеблясь. Рок отдал нас в заложники. Бог отцов наших призвал нас в хранители огня. Ты слышишь, Господь, вопиют наши кости – мы сохранили огонь!»

«НЕ УБИВАЙТЕ НАС!»

Как видим, по-разному запомнилась успешная киноэпоха тем, кто прошел через нее. Оценки конкретных персон, событий, явлений часто не совпадают. По-разному смотрят подчас друг на друга те, кто стоял у кинокамеры, и те, кто руководил ими. Единственное, что по-настоящему объединяет все эти воспоминания, так это довольно-таки драматическая тональность каждого из них. Никто не вспоминает минувшие годы как благодные, победно-триумфальные. Даже рассказы начальников и руководителей не слишком веселы и отрадны.

В 1989 году, когда в основном и записывались публикуемые в этой книге интервью, все пережитое ранее у многих еще слишком кровоточило, и рассказы о времени, оставшемся, кажется, уже за поворотом истории, просто переполняла горечь. Многие записи наших бесед (к сожалению, в книгу удалось включить только малую их часть) внезапно обрывались подчас одной и той же о многом говорящей фразой: «Нет, все, больше не могу... Давайте-ка лучше о чем-нибудь другом...». Возникала тяжелая, давящая пауза, глотался валидол или рука сама собой тянулась к классическому русскому лекарству от всех невзгод сразу...

Признаться, мне не хватило духу включить в книгу некоторые особенно драматичные фрагменты воспоминаний. Я сознательно, в частности, опустил признания нескольких известных кинематографистов о том, что в застойные годы они не раз помышляли о самоубийстве, а иные останавливались уже на самом последнем «краю»... Тем не менее не исключаю, что характер и подбор записанных нами воспоминаний кому-то может показаться явно тенденциозными. Дескать, интервьюеры намеренно подталкивали своих собеседников только к свидетельством «компрометирующего» плана.

Сегодня же, когда ностальгия по красному цвету приобретает характер повальной эпидемии, от интервью, записанных в основном в 1989 году, можно будет и вообще пренебрежительно отмахнуться как от плодов пресловутой эпохи «гласности», когда, мол, культивировались не только определенного типа вопросы, но и столь же определенные ответы. Дескать, особая общественная атмосфера тех лет просто провоцировала и подталкивала людей исключительно к негативным и несбалансированным оценкам прошлого, скороспелому разоблачительству, охаиванию всего и вся.

Ну, что ж, специально для тех, у кого могут возникнуть мало-мальские сомнения в объективном характере собранных свидетельств, я предлагаю еще одну небольшую коллекцию документов. Но документов-свидетельств, родившихся непосредственно в застойные годы, а не записанных позднее как некий пост-комментарий к ним. Все эти документы тяготеют к одному очень характерному жанру советской жизни – жанру письма подчиненного своему начальнику. Или начальнику всех начальников. В старину их бы назвали челобитными. Но в советские времена чаще били не челом, а по челу. Письма к начальникам именно об этом...

«Уважаемый Филипп Тимофеевич!»*

Обращаюсь к Вам как к руководителю советской кинематографии, в которой проработал полвека.

За это время я пережил два отлучения от кино, второе – пять лет назад. Наказание за мои проступки было в немалой степени обоснованным.

Стоя у гроба товарища, я без скидок взвесил все и, вновь осудив себя за многое, решил, что наказание все же чрезмерно.

Обычно напоминают о заслугах. Не собираюсь делать это. И никогда не претендовал на звания и награды.

Но ужасно полное лишение работы. Сделано все, чтобы закрыть передо мною все двери. Бойкот. Зачеркивание пусть не большой моей роли в кино. В конечном счете измывательство.

За что?

Политически, творчески я ничего плохого для своей родины, для советской власти не свершил. Легенда о моем «космополитизме», космополитизме человека, в основном создавшего образ Максима, – явление определенной эпохи. Неужели ей нет конца?

Очень возможно, что Вы пройдете мимо моего письма. Осуждать Вас за это не могу. Всегда считал и буду считать ленинскую партию самой человеческой, самой справедливой.

Но не написать Вам о доводящем до отчаяния своем положении не мог. Простите.

1979.5.16.

Леонид Трауберг¹

Вот такое письмоцо отправил начальнику советского кино классик советского кино Леонид Захарович Трауберг. Таково было творческое и жизненное самочувствие выдающегося мастера в благословляемые ныне годы. Случай совсем не уникальный. Письма М. И. Ромма этих же лет, адресованные в ЦК КПСС, ничуть не веселее**.

Но если власти так обращались даже с классиками, то с теми, кто еще не успел стать таковыми, можно было тем более не церемониться:

«Директору Одесской киностудии
тов. Збандуту Г.П.
от режиссера-постановщика
Муратовой

РАПОРТ

Уважаемый Геннадий Пантелеевич!

Я категорически возражаю против грубого вмешательства в режиссуру фильма «Дети подземелья».

* Послание адресовано Ф.Т.Ерману, отвечавшему за процветание советского кино по линии отдела культуры ЦК КПСС. В 1973 г. назначен Председателем Госкино СССР.

** См.: Из истории одного выступления // Искусство кино. 1995. № 9.

(...) Я не возражаю против показа и всегда прислушиваюсь к советам, но советы и грубые оргвыводы – разные вещи. Вызывают на просмотр в Москву, а едем мы, причем дважды, только в Киев. С Москвой говорят лишь по телефону – и решают заменить меня – режиссера-постановщика – лишить меня даже профессионального права довести фильм до конца перед сдачей.

Теперь по существу вопроса.

Ленин сказал когда-то: «все, кроме контрреволюции и порнографии». А здесь что? Придирки к стилю, упреки в «нарочитости», «картинности». А как в таком случае – балет или стихи? Это естественно или искусственно? Это более искусственно, но попросту, более привычно и уже имеет полочку с названием. Неужели обязательно всякую свежесть формы принимать в штыки? Неужели обязательно должны всегда пройти десять, двадцать лет привыкания? И одновременно, столько же лет жизни живого и смертного автора? Такое отношение ко мне произвольно и преступно.

Да, такая здесь форма – в этом фильме. Не натуралистически хроникальная, а экспрессивно яркая, образно живописная. Да, автор любит краски и метафоры, любит бисение и красоту и одухотворенность материи, которая во всех своих проявлениях выразительна и притягивает взгляд и многогранно сияет, и постоянно доказывает, что жизнь прекрасна уже потому, что она жизнь, и автор смотрит на нее живым и влюбленным в одухотворенную материю жизни взглядом художника-живописца. Почему это можно понимать, когда касается старых мастеров живописи, и нельзя, когда касается новых мастеров кино?

Или пресловутый разговор про «патологию».

Какая же патология? Язвы капитализма – это что? Нищенство – это что? Это социально объяснимые симптомы губительного устройства капиталистического общества, выраженные к тому же не натуралистически, а образно-сжато. Какая, к примеру, патология в человеке, который унижается перед полицейским, стараясь привлечь его внимание к своей горестной персоне советами о пользе гимнастики мышц лица? Да, он как за соломинку хватается за эти советы – он видит сейчас в них свое спасение. Что же в этом? В этом только сконцентрированно выраженная печальная участь этого выброшенного за борт общества человека.

Откуда вдруг такое требование, такое стремление к слащавой миловидности, к лозунгу-вопросу парикмахера: «не беспокоит?» Разве искусство не должно беспокоить? Ведь это неверный взгляд – идеологически и художественно. В режиссерских приемах присутствует экспрессивность, ну так что же? Что в том дурного? Разве только привычный стиль приемлем? Или только штамп и стереотип приемлем?

Вы понимаете ли, Геннадий Пантелеевич, дорогой, что все это неправильно, но и предвзято и введет к косности?

Я нахожусь во всесторонне безвыходном положении, и это Вы тоже, думаю, понимаете. Но я не могу разрушить фильм, потому что это неправильно, антихудожественно и было бы похоже на убийство. Прошу Вас, не делайте этого. Нельзя так делать. Нельзя уничтожать ценности,

зафиксированные на негативной пленке. Даже если фильмов много, надо к каждому относиться как к живому человеку и не отрезать ему руки просто потому, что кому-либо не нравится их форма. Не любой же приказ выполнить можно.

Вся моя жизнь в кино — одна только травля. Но в данном случае страшнее всего, потому что не дают даже доделать, не желают даже увидеть доделанное. Прошу Вас, остановите это. Да не платите мне постановочных денег, в конце концов, не давайте больше снимать, но дайте же доделать то, что почти закончено. Ведь вы же видите, что я вкладываю в это все, что во мне есть живого. Не портите, пожалуйста, этот фильм. В нем есть своя конструктивная пропорция, и ее не следует разрушать. Не портите его.

Прошу Вас, доведите этот мой рапорт до сведения вышестоящих инстанций. Я все еще надеюсь на доброжелательное начало.

С уважением

Режиссер-постановщик
фильма «Дети подземелья»

К.Муратова»²

Зря Кира Георгиевна надеялась, зря молила большевистские сердца. Как известно, сй так и не позволили завершить картину. Послушные руки угодливо порезали и изуродовали фильм в соответствии с пожеланиями госкиношной элиты.

А вот письмо режиссера, который в свое время и сам написал немало подобных посланий своему начальству, но у которого теперь не осталось никаких иллюзий насчет властей. Это письмо-прощание, письмо-разрыв.

«Добрый день, Филипп Тимофеевич!

Когда Вы прочтете это письмо, Вам не трудно будет понять, что мне пришлось пережить, прежде чем я решился написать сго Вам.

Последней каплей послужил злосчастный Каннский фестиваль. Когда в свое время мне стало известно, что Госкино СССР не только против, но даже настаивает на том, чтобы «Ностальгия» появилась в Канне, я признаюсь, был очень удивлен, но потом пришел к мысли, что если рассуждать здраво, то почему бы не отнестись к возможной победе в Канне фильма советского режиссера как к торжеству нашего советского кино вообще? С нормальной точки зрения это было бы вполне закономерно и логично. С нормальной, подчеркиваю, точки зрения! Очень скоро я понял свою ошибку: она заключалась в том, что я допустил мысль о том, что Госкино и Вы персонально заинтересованы в успехах советского кино на идеологическом фронте. Вы же, зная, что фильм в любом случае будет на фестивале, направили в Канн в качестве члена жюри С.Ф.Бондарчука (всем известно, как он ко мне относится. Известно это и Вам) для того, чтобы он сделал все возможное и невозможное, чтобы фильм «Ностальгия» провалился. Ведь не случайно же Госкино так настаивало (это тоже общеизвестно) в Канне на кандидатуре именно С.Ф.Бондарчука в качестве советского члена жюри.

Тем отвратительнее выглядит эта комедия, когда П. Костиков, Суриков и Нарымов пытались (чересчур пытались) убедить меня в том, что «Филипп Тимофеевич разговаривал с Бондарчуком с тем, чтобы тот вел себя лояльно по отношению к Тарковскому в Канне». Спрашивается, зачем же тогда надо посылать именно Бондарчука (с его «любовью» к Тарковскому) в Канн и настаивать на его кандидатуре, если председатель Госкино желает победы фильма советского режиссера? Тут, как говорится, «и ежу все ясно...».

Все это просто логическое развитие той беспрецедентной травли, которой я подвергаюсь вот уже более двадцати лет. (Впрочем, я не совсем прав. Стоит только вспомнить о судьбе С.М. Эйзенштейна.)

Что же со мной происходило за эти 20 с лишком лет?

«Иваново детство». Фильм был оценен руководством кино (несмотря на повсеместный успех) как пацифистский. Даже его высокая оценка ныне покойным Константином Симоновым не очень-то помогла его прокату. Картина (в Москве, по крайней мере) демонстрировалась на утренних детских сеансах (нарочно это делалось? в насмешку над идеей фильма?). То есть делалось многое, чтобы противопоставить успеху фильма на Западе – средний, весьма средний прокат на Родине.

«Рублев».

Тут вообще комментарии излишни. Оценка фильма как «грандиозного и выдающегося за многие и многие годы» на специальной коллегии Госкино, где присутствовали почти все режиссеры, живущие и работающие в Москве. Мнение было единодушным и мощным. Я, признаться, не ожидал такой реакции от своих ревнивых коллег. В результате – картина 6 лет на полке, а я в течение этих лет без работы. Отвергаются все мои режиссерские заявки, не имею я, тем самым, никакого заработка. («Сейчас «Рублев», по мнению международной критики, входит в 10 лучших фильмов мира.)

«Солярис».

Фильм, который Госкино не хотел принимать. У меня сохранилась копия списка замечаний, которые я должен был выполнить (это веселое чтение!). Замечаний этих – 43 (!), и все они в высшей степени серьезны. Но произошло что-то вроде чуда, и фильм был принят. Теперь уже без единой поправки. С присвоением высшей категории – все остальные мои фильмы – второй категории. Чтобы знал свое место. Что единственный мой фильм (кстати, наименее удачный), более или менее неплохо прокатывающийся в Советском Союзе.

«Зеркало».

Мнение председателя Госкино, высказанное после просмотра фильма: «Я ничего не понял!» Так сказать, истина в последней инстанции. Как знак того, что если Вы ничего не поняли в фильме, то уж никто на свете в нем ничего понять не может! В результате вторая категория, незаконно ничтожное количество копий (чтобы авторам есть было нечего. Опять-таки, чтобы знали свое место!), никакой прессы, замалчивание...

«Сталкер».

Та же самая история, что и с «Зеркалом». Пресса молчит. Две-три ругательных заказных статьи. Вторая категория, незаконно минимальное при второй категории количество копий. (А в Ташкенте по требованию зрителей прокатывают в качестве тиражной черно-белую маршрутную копию!!!) Это я еще о «Зеркале». А огромное количество прокатчиков в самых разных и самых дальних городах Союза говорят о невозможности прокатывать фильмы Тарковского, так как есть особый циркуляр, в котором говорится об ограничении моих фильмов в прокате. К счастью, и этот документ (копия его) сохранился у меня случайно. И снова – замалчивание, минимум копий, штрафы – денежные (которых по советским законам не существует) и проч., и т.д.

Теперь эта история с «Ностальгией». Сейчас П.К.Костиков, Суриков, Нарьмов и Мамилов хором убеждают меня в том, что Ф. Т. Ермаш хочет выдвинуть фильм на московский фестиваль.

Филипп Тимофеевич! А не хватит ли? Может быть, хватит всей этой лжи? Давайте прекратим это многолетнее вранье, не делающее чести Вам ни как человеку, ни как руководителю Советского кинематографа. «Ностальгия», несмотря на нечеловеческие усилия советского члена жюри, получила три приза. Картина во всем мире имеет превосходную прессу.

Каковы же сведения о фильме, сделанном советским режиссером за границей, просочившиеся к нам на Родину? Поинтересуйтесь инсинуацией, опубликованной 24 мая в «Советской культуре». Хотя Вы, конечно, знаете эту статью. Неплохо Вы защищаете честь советского режиссера, работающего за рубежом и старающегося сделать по-настоящему нужную патриотическую картину. Спасибо. Хотя, ничего нового, все по-старому знакомо.

Чем объяснить эту многолетнюю травлю? Я никогда не мог понять ее причины...

Итак, за 22 года работы в Советском Союзе сделал 5 фильмов – то есть по одному фильму за 4,5 года. Если на работу над картиной в среднем уходит около года плюс время для написания сценария, то из этих 22 лет в течение 16 лет я был без работы. Тем не менее Госкино успешно торгует моими картинами за границей, в то время как я часто не знаю, чем кормить свою семью.

После того, Филипп Тимофеевич, как Вы стали председателем Госкино, ни один из моих фильмов ни разу не был представлен ни на одном международном кинофестивале.

С тех пор, как Вы заняли свой пост, Вы ни разу не запустили меня в производство своей властью. С «Зеркалом» я запустился после моего письменного обращения в Президиум 24 Съезда КПСС. Со «Сталкером» – после моего письма в Президиум 26 Съезда. Не могу же я без конца беспокоить наши партийные авторитеты или каждый раз ждать очередных съездов, чтобы иметь работу по своей специальности?!

На мое имя и по моему поводу в адрес Госкино часто приходят письма с приглашениями меня на международные фестивали, симпозиумы,

премьеры моих картин. Мне даже не говорят о них. От меня они тщательно скрываются. Узнаю же я о всех этих приглашениях совершенно случайно от зарубежных кинодеятелей.

В начале 1982 года в Москве мне было предложено набрать курс режиссеров и сценаристов на Высших режиссерских курсах. Я долго и тщательно работал в этом направлении и отобрал для своей мастерской 5 человек (из предложенных мне кандидатур) абитуриентов. Кончилось это тем, что мне не утвердили ни одного человека – т.е. я остался без учеников и, тем самым, без мастерской. Вы не можете этого не знать: я обращался к Вам с тем, чтобы Вы помогли мне сохранить курс. Ответа от Вас не последовало.

Спрашивается: зачем тогда мне лицемерно было предложено набрать свой курс, если Вы знали о том, что у меня его не будет? Чтобы меня обмануть? Зачем? Чтобы я минутами думал, что Председатель Госкино (как все Ваши заместители и помощники пытаются мне внушить вопреки здравому смыслу) ко мне «хорошо относится»? Зачем мне так думать? Ясно, зачем. Затем, что у Вас нет и не может быть оснований относиться ко мне враждебно. Затем, что я не заслужил с объективной точки зрения враждебного к себе отношения. Если бы эти основания были, я бы уж давно умер с голоду.

Все свои силы, все свое умение, все свои способности я отдавал советскому киноискусству. По мере своих возможностей, я всегда старался увеличить его славу и влияние повсеместно. Выезжая в зарубежные командировки, я всегда и везде отстаивал интересы советского кино. Вам хорошо известно мое общественное лицо и поведение во время этих поездок. Да я и представить себе не могу иного, ибо это дело моей совести и убеждений. И именно по совести я всегда готов служить своему искусству и никогда – прислуживаться. Я – не холуй, я советский художник и гражданин.

Во время работы над «Ностальгией» советская часть нашей съемочной группы делала все, чтобы фильм прозвучал соответственно с нашими внутренними убеждениями: мы сделали патриотический фильм, смысл которого заключается в том, что ностальгия – смертельная болезнь русского человека, покидающего Родину даже на время. Это ясно каждому зрителю фильма и здесь отмечалось многими кинокритиками, писавшими по поводу картины. Чего бы ни говорили Вам мои «доброжелатели». Здесь даже смеялись: «Этот фильм надо показывать у вас в ОВИРе тем, кто собирается выезжать за границу». Кстати, итальянцы не были в большом восторге от того, как советский режиссер увидел Италию. И действительно, по фильму – Италия далеко не туристское издание, а юдоль страдания и общественных бурь.

Да что объяснять! Объяснять, что ты не верблюд?

За всю мою двадцатилетнюю деятельность у себя на Родине я не получил ни одной награды, премии, не участвовал ни в одном советском фестивале. Это ли не показатель истинного Вашего отношения к моему многолетнему и, уверяю Вас, нелегкому труду! Когда мне исполнилось 50 лет, никто из

официальных кинематографических кругов даже не вспомнил о моем существовании. Когда я лежал с инфарктом — никто не навестил меня ни разу. Однажды только появился в нашем доме подозрительный субъект с Мосфильма, да и тот только для того, чтобы установить, что я не симулирую. Словно я стал прокаженным. Когда я стал выздоравливать, я попросил у Союза кино безвозмездную сумму, чтобы купить путевку в кардиологический санаторий. Мне было отказано. Нужны ли здесь комментарии? Вы скажете, что это неправда? Нет, даже Вы не сможете на этот раз утверждать это. Потому что это святая правда и доказательств этому во много раз больше, чем в моем письме.

Филипп Тимофеевич! Я устал. Устал от травли, от Вашей ненависти, злобы, от нищеты, наконец, от систематической безработицы, на которую Вы меня систематически обрекали. История с Каннами была последней каплей. Она меня просто доканала. Можете себя поздравить, наконец.

Сейчас, здесь, в Риме, мне сделано много разных предложений, в смысле работы — и в кино, и в театре, и в киношколах. Я хочу некоторое время поработать здесь, выбрав, само собой разумеется, приемлемые с точки зрения идейной предложения. Такими работами вполне могут стать постановка, например, оперы Мусоргского «Борис Годунов» в Лондоне и фильм «Гамлет» (по Шекспиру), который является моей постоянной мечтой на протяжении уже многих лет.

Прошу Вас считать это письмо официальным документом (копию его я сохранил), в котором режиссер Мосфильма Андрей Арсениевич Тарковский, доведенный до крайней черты травлей его Госкино СССР, обращается к его председателю Филиппу Тимофеевичу Ермашу с просьбой предоставить ему, его жене Ларисе Павловне Тарковской, его теще Анне Семеновне Егоркиной и его сыну Андрею Тарковскому (12 лет) советские паспорта с правом временного проживания в Италии сроком на 3 года для работы по своей специальности.

Можете не сомневаться, Филипп Тимофеевич, что несмотря на моральный ущерб, который Вы нанесли мне за все эти годы и который я наношу себе сам этим заявлением (не очень-то легко работать на Западе), я остаюсь верным своей Родине как советский художник и советский человек, который не только не мыслит принести какой бы то ни было ущерб в идейном смысле, но намерен даже усиливать по мере своих сил и возможности значение советского искусства на международной культурной арене.

Вы всегда толкали меня к этому решению, которое я теперь вынужден принять.

Может быть, таким образом Вы хотели освободиться от неудобного для Вас в каком-то смысле сотрудника хотя бы на некоторое время? Но это для Вас будет не так-то легко сделать. Не так-то просто будет Вам, Филипп Тимофеевич, от меня отделаться. Дайте только передохнуть немного!

Я в самое ближайшее время буду ждать от Вас ответа на мое заявление, и, если его не последует, мне придется обратиться в редакцию газеты «Правда» с открытым письмом, в котором в буду вынужден объяснить

причины, по которым я прошу у руководства возможности временно работать за рубежом.

15 июня 1983 г.

Нар. артист РСФСР
А.Тарковский»³

Председатель Госкино, конечно, прекрасно знал, что открытое письмо Тарковского о том, как его травили чиновники этого ведомства, ни при каких обстоятельствах и никогда не могло бы появиться на страницах «Правды». Но ненапечатанное открытое письмо режиссера в «Правду» все равно немедленно бы появилось на страницах западной прессы. И Ермашу пришлось выносить сор из своей киноизбы. С грифом «Совершенно секретно» в ЦК полетела его докладная записка о случившемся. Все приведенные режиссером факты гонений дезавуировались в тайном послании одной гениальной фразой: «По мнению Госкино СССР, излагаемые в письме мотивы действий Тарковского А. А. являются результатом выстроенного в течении ряда лет самим режиссером предвещения о якобы предвзятом к нему отношении со стороны Комитета на протяжении всего периода его творчества».

Но подлинным венцом председательского сочинения оказался ниже следующий «аргумент»: «Не было случая, чтобы студия или Госкино СССР отказали Тарковскому А.А. в постановке фильма по его собственному замыслу» (!!!) А как же гора неосуществленных проектов? Да, никак – оказывается, Тарковский сам запрещал их реализацию...

Подстать такому объяснению и хладнокровная резолюция, предложенная Ермашом: «Рассмотрев обращение Тарковского А. А., Госкино СССР считает, что его решение остаться за рубежом едва ли является только следствием эмоциональной неуравновешенности и определенной неудачи на Каннском фестивале, откуда Тарковский А.А. рассчитывал вернуться с главным призом. Сосредоточившись на собственном эгоцентрическом понимании нравственного долга художника, Тарковский А.А. видимо надеется, что на Западе он будет свободен от классового воздействия буржуазного общества и получит возможность творить, не считаясь с его законами. Однако, поскольку кино является не только искусством, но производством, требующим значительных затрат, можно предполагать, что дальнейшее существование Тарковского А.А. за рубежом будет связано либо с утратой декларируемых им патриотических чувств со всеми вытекающими отсюда последствиями, либо оно станет невыносимым, и режиссер обратится с просьбой о возвращении в СССР». В общем, в любом случае – нет проблем! Станет оголтелым антисоветчиком – туда и дорога. Приползет на коленочках назад – заставим брежневскую «Целину» экранизировать. Не впервой рога обламывать. Всех делов-то...

Судьба Тарковского, увы, не уникальна. По сходному, только, пожалуй, еще более жесткому и страшному сценарию, складывается биография Сергея Параджанова. И этот выдающийся художник вполне «подготовлен» властями к тому, чтобы распрощаться с СССР. Вот фрагмент интервью

с Параджановым, опубликованное в 1980 г. в газете «Монд»: «Чтобы выдвинуть против меня обвинение, я был назван преступником, вором, антисоветчиком. У меня на теле даже искали золото. Затем приписали гомосексуализм и судили за «преступление». Я якобы изнасиловал члена партии и совратил сорокалетнюю даму с помощью порноручки... Чтоб найти во мне преступника, были мобилизованы шесть прокуроров. «Да вам мало года, – говорили они. – Вы получите пять лет. Этого вполне достаточно, чтобы вас уничтожить (...)».

Теперь я свободен, но не чувствую себя в безопасности. Я живу в вечном страхе – боюсь выходить из дома, боюсь, что меня обкрадут, сожгут картины из лагеря. Здесь все должны иметь прописку и работу. Но мне не дают работу. Я предлагаю сценарии. «Арменфильм» хотел поставить один из них, но воспротивилось начальство. Меня могут в любое время арестовать, так как я нигде не работаю. Я не имею права существовать, я вне закона. (...)

В тюрьме жизнь моя имела какой-то смысл, это была реальность, которую надо было преодолевать. Моя нынешняя жизнь – бессмысленная. Я не боюсь смерти, но эта жизнь хуже смерти.

Я стучал во все двери. Мне хотели помочь в Армении. Но всякий раз, когда я должен был встретиться с министром, он оказывался в отпуске (...).

Сегодня у меня нет выбора. Отдых мне невыносим. Я не могу жить, не работая. Здесь мне запрещено любое творчество. Мне надо скорее уехать. (...) Я знаю о тех трудностях, которые меня ожидают. Вряд ли я сразу найду вдохновение на Западе. Я не хотел бы создать впечатление у французов, что сразу смогу создать шедевры. Мои корни тут, но у меня нет выбора. Я должен уехать...»⁴.

Параджанов, по-видимому, стучался все же не во все двери. Но, по крайней мере, в дверь № 1 стучалась его родная сестра:

«Глубокоуважаемый Леонид Ильич!

Обращается к Вам настоящим письмом сестра известного советского кинорежиссера Параджанова Сергея Иосифовича, который по ходатайству и поручительству выдающихся представителей мира искусства и Компартии (Луи Арагона) был досрочно освобожден из заключения и в настоящее время проживает в г. Тбилиси.

Хлопотала и обращалась об облегчении судьбы моего брата, осужденного Киевским областным судом к 5-ти годам лишения свободы и отбывавшего в то время наказание в лагере строгого режима в г. Виннице, и я, его сестра, которая много раз обращалась лично к Вам. И спасибо Вам большое, здоровья Вам и благополучия за тепло, исходящее из Вашего большого и доброго сердца.

В настоящее время меня очень волнует судьба моего брата, т.к. фактически он не привлечен как талантливый режиссер к работам над фильмами. И, конечно, работать вне своей специальности и любимого дела, когда уже возраст – 56 лет, морально и психологически осознать очень трудно.

Что заставило меня обратиться еще раз за помощью к Вам?

Недавно я случайно услышала трансляцию выступления американских и французских кинематографистов, которые «обеспокоены судьбой Параджанова С. И. – выдающегося советского кинорежиссера, создавшего гениальные картины «Цвет граната» (Саят-Нова) и «Тени забытых предков» – лишен творческой работы.» Вот так.

Дорогой Леонид Ильич! Еще в 1978 г. моим братом было написано семь сценариев, таких как: «Демон», «Икар», «Бахчисарайский фонтан», «Исповедь» и др. («Сказки Андерсена» совместно с В.Б.Шкловским) – все это творение лежит без действия.

Возможно, эти сценарии не отвечают духу современности и не представляют творческого интереса, во всяком случае Председателю Союза Кинематографистов СССР – тов. Ермашу может нужно было бы когда-нибудь вспомнить о режиссере Параджанове С. И., привлечь его к работе, используя действительно его большой талант и направить весь творческий пыл моего брата в русло большого искусства, обогатив тем самым арсенал советской кинематографии.

Мне кажется, в истории моего брата, его падения замешаны какие-то личные, мелкие обиды, которые, возможно, мой брат в беседе с тов. Ермашом лично ему высказывал, а отсюда все последствия.

Мне лично, Человеку нашей Страны, члену КПСС с 1945 года, отдавшему всю свою сознательную жизнь делу развития Советской Космической Техники, было очень неприятно хвалю и сравнения моего брата «по таланту только с Сергеем Эйзенштейном» слышать от кинематографистов США и Франции.

Какое им дело до него, что их волнует?

Мне кажется, и я уверена, что Вы, Человек стоящий во главе государства, не знаете и просто по Вашей занятости и не можете все охватить по судьбам людей, и поэтому не знаете судьбу режиссера Параджанова С.И., к которому обращен интерес всего зарубежного мира и которых радует неустроенность и материальное падение моего брата.

Мне кажется, что без Вашего вмешательства мой брат не будет приглашен в Большой кинематограф нашей страны, только Вы сможете ему помочь, дать ему возможность вернуться в кино и работать на благо расцветания нашего киноискусства.

Его лишили в свое время квартиры, работы, а, следовательно, и средств к существованию. И конечно, мы, его две сестры, стараемся как можем материально поддержать его, но есть еще и чистое мужское самолюбие, поэтому состоянию брата моего на грани, и я Вас прошу, Леонид Ильич, дорогой и добрый человек, помогите моему брату и «на всю оставшуюся его жизнь» – загрузите его работой по созданию новых, интересных картин.

Я мечтаю попасть к Вам на личный прием, где я смогла бы Вам рассказать очень многое, но говорят, это невозможно.

С гл. ув. к Вам и с нетерпением ожидающая Вашего решения.

Абрамова

Р.С. Извините пожалуйста, я не написала главного: а почему я обращаюсь к Вам с просьбой, а не сам Параджанов?

Дело в том, что брат мой после всего пережитого замкнулся, считает себя никому и ни для чего не нужным, без крова и без дела и, вероятно, так хочет доживать свой век.

Я не хочу видеть всего этого, зная его как человека очень одаренного, талантливого и таким образом наказанного – и очень переживаю и страдаю за него.

В конце концов, если действительно его здесь уже не признают, не приглашают в кинематографию, то может действительно есть смысл отпустить его в те страны, которые поклоняются его таланту, считаются с его человеческим достоинством и, судя по передачам эфира, «закидают» его работой.

Леонид Ильич, дорогой, вопрос очень серьезный, речь идет о жизни и счастье Советского Человека, и вся надежда на Вас, на Ваше доброе, отзывчивое, справедливое решение.

Абрамова⁵

Письмо со Старой площади переслали в Госкино: ответьте. На именном бланке «Государственный комитет СССР по кинематографии ПРЕДСЕДАТЕЛЬ» с воодушевляющим эпиграфом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Ермаш начертал: «т. Павленку Б.В. Прошу переговорить». Автограф зама более содержателен, хотя и хладнокровен: «Тов. Абрамова З.И. была принята мною совместно с тов. Богомоловым, ей даны разъяснения о том, что против работы тов. Параджанова С.И. в кинематографе возражений нет. Его предложения будут рассмотрены в установленном порядке».

Только-только и всего?

И это после такого душераздирающего письма самому Брежневу?!

Не удивляйтесь. Это еще щедрая резолюция. Чуть ли не царский подарок. Бывало, что на тех же бланках выводили строки более строгие.

«Дорогой Филипп Тимофеевич!

Не могу больше молчать. Положение мое отчаянное. Четыре года напряженной работы над Жанной. Сколько книг прочитано! Сколько дум передумано! Сколько сил, времени, чувств отдано этой работе! Четыре года ожиданий, когда же, когда же?

Все эти годы я ради Жанны отказывалась от других предложений в кино, чтобы не разминивать себя, чтобы быть готовой к важной в моей жизни миссии – сыграть Жанну. Я отказывалась от возможности работать в театре, от возможности иметь детей, свято веря в то, что Жанна стоит всех мук и лишений, свято веря, что мои силы и способности нужны нашему кино.

Если бы Вы знали, Филипп Тимофеевич, с какой надеждой я смотрела на вас тогда, на Пленуме в октябре прошлого года, когда Вы только что вступили на пост министра. С какой надеждой! (...)

И вот Вы уже год работаете, но именно Вы стали первым противником фильма о Жанне д'Арк – нашей идеи, нашей мечты! Именно Вы никак

не хотите понять, зачем нужна советскому народу Жанна д'Арк. Но ведь известно, что кто не хочет слышать – не слышит. И тогда все доводы теряют смысл. Я Вам хочу привести только один довод – верьте художнику, его чувству, интуиции, таланту, его гражданственности. И дело покажет, что он прав. (...)

У каждого человека, Филипп Тимофеевич, есть свой предел. Особенно у актера. И особенно у актрисы. Наш век короткий. Я начала стареть для Жанны. И сознание этого приводит меня в отчаяние. Я не могу больше ждать. Меня все чаще и чаще посещает сознание о ненужности моей жизни, об уходе из жизни. И эта мысль мне уже не кажется страшной. Поверьте мне! Услышьте меня, пока не поздно!

Теперь я хочу написать Вам несколько слов о Глебе Панфилове. Я не знаю, насколько глубоко Вы понимаете его творчество. И его фильмы. Скорее всего, Вы их не понимаете. Судя по Вашему отношению к его идее снять фильм о Жанне д'Арк (Это поразительно, но Вы даже не нашли времени прочесть сценарий.) (...) И я мучительно думаю теперь, ну, почему, почему именно этого человека Вы так смертельно ранили? Почему именно этому человеку, честному, принципиальному, талантливому, Вы практически закрываете путь в кино (...).

Для нас Жанна д'Арк – не блажь, не лирика, не какая-то выгода. Слишком много за нее заплачено, слишком много, чтобы Вам так думать. Для нас снять этот фильм – единственная возможность жить и работать сейчас. И наша жизнь только в этом, в этой работе. У нас нет ничего другого, кроме этого.

Филипп Тимофеевич! Будьте, молим Вас, нашим защитником! Поймите все наше отчаянное положение. Взываю к Вашему сердцу, к Вашей мудрости и уму. Не убивайте нас! (...)

С глубоким к Вам уважением, ожиданием и надеждой

Актриса Инна Чурикова»⁶

Какая жуткая, дикая ситуация. Великая русская актриса на коленях молит чиновника, фамилию которого, кроме пожилых кинематографистов, никто не знал и не узнает. О чем молит? Дать возможность сыграть роль, про которую заведомо известно, что она навеки прославит и себя, и все отечественное искусство, и всю Россию-матушку. В том числе и самого этого товарища начальника. И вся переполненная болью, отчаянием, надеждой в порыве искренности говорит такие слова, которые страшновато читать даже теперь, много лет спустя. Это уже и не письмо, а какой-то сгусток боли, вопль истерзанной души. Столь пронзительный, что кажется, будто даже самое каменное сердце уже не сможет не содрогнуться в ответ. Но, видно, прав был все же поэт, написавший: «Если выставить в музее плачущего большевика...».

Письмо-крик было хладнокровно и деловито подписано в обычную канцелярскую папку крысиного цвета. Резолюция гласила: «По указанию тов. Ермаша Ф.Т. на письмо И. Чуриковой ответа не будет. Е.Котов. 24 июля 1973 г.».

**"НА БРАТСКИХ МОГИЛАХ
НЕ СТАВЯТ КРЕСТОВ..."**



УЗНИКИ КИНОГУЛАГА

Похоже, мы еще только начинаем осознавать, что в эпоху тихого брежневского удушья страна угодила в пропасть куда более глубокую, чем это виделось поначалу даже самым трезвым из нас. Потихоньку прозревая истинное наше положение, мы начинаем, наконец, догадываться, что многие известные нам беды и печали, столь тяготившие и мучавшие нас в недавнем прошлом, на самом-то деле, еще не самые страшные. До поры до времени они всего лишь закрывали собой от наших глаз проблемы и недуги куда более грозные. Мы похожи на человека, который, решив покончить с надоевшим насморком, отправился в больницу, а там вдруг стало обнаруживаться, что у него развалилась печень, острое предынфарктное состояние, а, возможно, и рак...

И хотя нам сегодня кажется, что мы постигли уже все свои беды до самого дна, не исключено совсем, что куда более печальные открытия у нас, увы, все еще впереди...

То же самое можно сказать и про наши собственные, сугобо кинематографические дела. Думается, что мы даже сегодня все еще не представляем себе достаточно отчетливо подлинные масштабы потерь, понесенных нашим кинематографом. Нас держит в плену утешительная мысль: время было поганое, тяжкое, а великие, замечательные фильмы все равно снимались. Кто спорит! Но по-настоящему понять и оценить все происшедшее с нашим кинематографом в эпоху застоя мы сможем только тогда, когда соизмерим триумфы с утратами. Когда мы поймем очень простую вещь, которую, тем не менее, многие не желают замечать. Утраты мы понесли в те годы, которые уже ушли, но последствия этих утрат мы расхлебываем сегодня. И будем хлебать завтра. Успешная эпоха все еще казнит нас и, видимо, не скоро суждено нам вырваться из ее мертвой хватки.

Вот взять историю с «полочным» кинематографом. Казалось бы, дело абсолютно прошлое, давешнее. Запрещенные когда-то фильмы давно на воле. Хочешь – смотри. Хочешь – пиши. Справедливость восторжествовала. Нет проблем?

Проблема все же есть. И тяжеленькая. Проблема последствий некогда случившегося. А они, увы, не снимаются и не излечиваются актом реабилитации.

В богатом и изощренном кинематографическом жаргоне, пожалуй, не было и нет слова более страшного и безнадежного, чем «полка». Кто и когда впервые пустил это слово в оборот, придав столь конкретному и неметафорическому слову столь зловещий и страшный смысл? Что побудило кинематографистов поименовать столь безобидным словосочетанием, как «лечь на полку», карательную процедуру запрещения фильма? Установить это доподлинно, наверное, невозможно. Но скорее всего сей филологический феномен – родного, советского происхождения и восхо-

дит к той же семье таких ключевых для советской цивилизации понятий, как «колхоз», «ЧК», «Главлит», «Гулаг» и т.д. И время рождения примерно то же. По крайней мере, как только в самом начале двадцатых заявили себя органы цензуры новоявленного большевистского режима, многочисленные стенограммы и протоколы всевозможных заседаний, совещаний, обсуждений тут же зафиксировали на века появление в кинематографическом лексиконе термина-пугала «полка». Так что священный ритуал запрещения неугодных фильмов возник, можно сказать, еще на заре советской власти.

Если бы вычертить по годам график работы карательно-цензурных органов, то можно было бы заметить, что каждый очередной пик запрещенных фильмов приходился на моменты крутых поворотов в общественно-политической жизни страны. Первый такой пик был зафиксирован на рубеже двадцатых-тридцатых годов: «на полку» тогда легли десятки картин сразу. Потом кривая стала плавно опускаться. Это не значит, что режим стал обращаться с киномузой любезнее – ему просто удалось овладеть кинематографом в изменившейся ситуации, направить основное его движение по желанному руслу.

Очередной погром – после войны. Запрещенных фильмов числом вроде бы не так много, но зато запрещения сопровождаются известными постановлениями ЦК по фильмам «Иван Грозный» и «Большая жизнь». Основной же удар тех лет приходится на фильмы, которые только готовились к запуску или же были не совсем закончены.

Новый всплеск запретительства – вторая половина 60-х. Рождение этой новой «полки» прошло в буквальном смысле у меня на глазах. Сегодня мало кто знает, что метафорическое понятие «полка» к тому времени уже обрело и совершенно конкретное, реальное географическое местоположение. В пятидесяти километрах от Москвы по Каширскому шоссе на окраине тихого рабочего поселка Белые Столбы, в чудесной березовой роще, огороженной рядами колючей проволоки, прятались длинные, утрюмые бараки фильмохранилищ Госфильмофонда СССР. Сюда-то, минуя кинотеатры, и свозили прямо со студий и из пыточных Госкино изувеченные поправками, приговоренные к «полочному» заточению фильмы. Здесь был их последний приют...

Мне довелось там работать в те самые годы, когда фильмы пошли на «полку» чуть ли не косяком – «Андрей Рублев», «Комиссар», «Скверный анекдот», «Родник для жаждущих», «Асино счастье», «Первороссияне», «Начало неведомого века», «Интервенция»... Хотя и существовал специальный приказ Кинокомитета, обязывавший сдавать все запрещенные фильмы и материалы к нам на хранение в Госфильмофонд, не все студии исправно выполняли его. Сотрудникам ГФФ подчас даже приходилось «выбивать» приговоренные фильмы и даже спасать их, потому что разгневанное студийное начальство подчас готово было немедленно смыть следы позорящих их фильмов. Уничтожались дубли, варианты. Подчас торопливо смывались даже исходные негативы. Иные из приговоренных к «полке» картин приходили в самом плачевном техническом состоя-

нии – на студии, зная «приговор», их хранили как попало и где попало. Мне самому довелось вызывать «Родник для жаждущих» Юрия Ильенко из сейфа директора студии имени А.П.Довженко.

Обычно перед тем, как отправить несчастные ленты на склад, мы, сотрудники научных отделов, смотрели их, проверяя по долгу службы, комплектность и качество копии. В крошечный зал набивалась уйма народу – смотрели в последний раз, словно прощаясь навсегда. Уходили с таких просмотров растерянные, подавленные. Не хотелось ничего говорить, обсуждать – горечь и недоумение подавляли даже самые вездельные профессиональные привычки...

С «полочными» фильмами судьба не раз сводила напрямую и в последующие годы. В 1972 году по заданию «Советского экрана» я приехал в Алма-Ату, чтобы написать репортаж о съемках нового фильма Булата Мансурова «Кулагер». Отснятый материал, который мне тогда удалось посмотреть, откровенные беседы с режиссером, его дерзость, азарт и необычайная увлеченность работой оставили опешмленно-радостное впечатление: рождается незаурядная картина – отчаянно смелая по мысли, ни на что не похожая по художественному строю. Фильм рассказывал о трагической судьбе народного казахского поэта Ахана-Серэ, жившего в конце XIX века. Честный и мужественный человек, он выступил против байской тирании в защиту поправленной справедливости. Но запутанный, замордованный властями народ не поддержал своего запитника и правдолюбца. Режиссер эту реальную историческую судьбу откровенно и дерзко выстраивал и как символ застойного времени.

Впечатлений от съемок и собранного материала у меня было в избытке, и, улетаая из Алма-Аты, беспокоиться можно было только об одном: как бы не припоздать со своим репортажем. Работа над фильмом уже близилась к завершению, и не получилось бы так, что журнальный репортаж выйдет в пору, когда в газетах могут появиться уже и первые рецензии.

Увы, я не опоздал.

Репортаж «Цвет трагедии – голубой» был напечатан в «Советском экране» осенью 1972 года. А вот писать рецензии на мансуровский фильм мне, как и другим критикам, возможность представилась только пятнадцать лет спустя...

Такая же история повторилась с фильмом Глеба Панфилова «Тема». Мой репортаж о съемках фильма вышел в срок и без особых проблем. А сама картина загремела на «полку» и увидела зрителя лишь семь лет спустя...

Были и другие встречи с «полочными» фильмами. Очень разные, неожиданные, каждый раз с какими-то новыми обстоятельствами. Общим был только печальный для всех их финал. Помнится, когда забирали со студии Довженко «Родник для жаждущих», чтобы увезти картину на хранение в Белые Столбы, Юрий Ильенко подарил мне большой комплект рекламных фотографий по фильму. На одной фотографии сделал дарственную надпись, которую заключил словами «с надеждой, что этот фильм когда-нибудь выйдет на экран». Честно скажу: зная, какая кол-

лекция «полочного» кино скопилась за десятилетия большевистского руководства страной, трудно было поверить, что благословенное «когда-нибудь» в кои-то времена все же наступит. Надежд не было никаких...

И все же избавление пришло!

Буквально в первые же дни после Пятого съезда кинематографистов была создана специальная конфликтная комиссия, которой было поручено рассмотреть судьбу «полочных» фильмов и выработать свои предложения о возможности их выпуска на экран. И тут же, без всякой раскачки началась работа.

Первое время комиссия заседала буквально каждую неделю, рассматривая по три-четыре фильма. Спешили. Очень хотелось к осени или, по крайней мере, осенью освободить из долгого тюремного небытия все арестованное кино. Но работа по реабилитации, которую хотели завершить за несколько месяцев, поневоле растянулась на несколько лет. Выяснилось: реальные запасы «полочного» кинематографа многократно превысили то приблизительное число запрещенных фильмов, которое было известно общественности. Оказалось, что фильмы запрещались не только Москвой. Запретительство стало поистине всесоюзным патриотическим начинанием: инициативой местных партийных сановников многие картины с не меньшим энтузиазмом был зарублены в самих республиках. Некоторые из этих карательных акций принимали слишком скандальный характер и получали широкую огласку. Но чаще душили по-тихому: быстро, ловко, профессионально. Никто и пикнуть не успевал. Бывали случаи, когда картина официально не запрещалась, но и не принималась. Решение о ее выпуске или запрещении намеренно оттягивалось до лучших времен: а вдруг ситуация окажется более благоприятной, тогда все образуется само собой. Но «лучшие времена» так и не наступали, и фильмы, официально вроде бы и не запрещенные, годами пребывали в той же черной бездне небытия, в которой исчезали и «полочные» фильмы.

Такова, в частности, была судьба знаменитого «Покаяния», о существовании которого мало кто знал даже в самой кинематографической среде. Картину удалось снять в обход всей сложившейся практике советского кинопроизводства благодаря высокому покровительству Э.Шеварднадзе, санкционировавшего запуск фильма. Далее история приняла поистине фантастический характер. Картину никто не запрещал! Запретить ее было не менее страшно, чем выпустить. Дело не только в том, что в случае прямого запрещения надо было идти на неизбежный конфликт с Шеварднадзе, кандидатом в члены Политбюро. В случае скандала неизбежно открылось бы то вопиющее обстоятельство, что «Покаяние» было запущено в производство не то что с нарушением, но просто в обход всех существующих норм и инструкций. А за этот грех в случае его обнаружения дорого бы пришлось заплатить многим киноначальникам всех уровней вплоть до министра. И руководство, столь неожиданно попавшее впросак, оберегало факт существо-

вания фильма «Покаяние» как страшную государственную тайну. И преуспело! За пределами Грузии о существовании картины не знал практически никто...

Выяснилось, что в деле запрещения фильмов в годы застоя отличилось не только Госкино, но существенных успехов добилось и Гостелерадио. В конфликтной комиссии выстроилась целая очередь авторов телевизионных фильмов, также ставших жертвой ведомственной и партийной цензуры. Затем хлынула волна обращений с документальных студий страны – здесь тоже обнаружились целые косяки не выпущенных на экран по цензурным соображениям фильмов. Впрочем, мания запретительства давала о себе знать буквально повсюду. Жертвы ее – и очень существенные – обнаружились даже в сфере мультипликации. Многоголовый дракон советской цензуры пожирал все!

Лев Аннинский, рецензируя одну из полочных картин, выпущенную на экран в годы перестройки, не удержался и воскликнул: «Великий фильм!» Разумеется, этот эпитет может быть применен далеко не ко всем картинам, угодившим на «полку».

Среди фильмов-узников, безусловно, были и не совсем получившиеся. Были даже и вполне заурядные. Но буквально ни в одной из репрессированных лент конфликтная комиссия Союза кинематографистов, составленная из ведущих критиков, драматургов, режиссеров, не смогла обнаружить хоть какого-либо убедительного повода для административного запрета. Все без исключения фильмы, прошедшие экспертизу конфликтной комиссии, были рекомендованы к выпуску на экран!

Но все ли жертвы красной цензуры уже сочтены? Вряд ли...

Помните случай в Сибири, когда в пору бурного весеннего половодья подмыло крутой берег реки и обрушившийся склон трагически обнаружил тайные следы трудов бериевских палачей? Вот так и течение времени все еще продолжает выносить из потасанных глубин брежневской эпохи неизвестные факты преступлений против культуры, все новые и новые названия репрессированных фильмов.

Но мы узнаем не только новые факты, но постепенно начинаем замечать их связь, осознавать их прямые и косвенные последствия. Ведь самым актом запрещения драма каждого «полочного» фильма далеко не исчерпывалась и не завершалась. Самый печальный, самый трагичный акт этой драмы – это нарастающая цепная реакция неизбежных последствий запрета.

Начать с того, что запрещение очередного фильма автоматически означало не только то, что этот фильм отныне напрочь вычеркивался из биографии автора, – беспощадно ломалась прежде всего сама эта биография. Когда у режиссера грубо и беспардонно вырывали из рук фильм, работе над которым был отдан не один год жизни, он получал такую страшную и жестокую психологическую травму, от которой нередко уже не мог оправиться до конца своей жизни.

«Полка» означала казнь небытием, глухим замалчиванием, всеобщей немотой. Запрещенный фильм нельзя было показывать даже самим кинематографистам и критикам. О нем нельзя было не только писать, но даже

и упоминать. Любые сведения о «полочной» картине старательно вымарывались даже в специальных справочниках закрытого типа.

С другой стороны, самому автору, угодившему на «полку», отныне уже не давали забыть о его «грехопадении». Начиналась казнь № 2 – отлучение от работы. Автор предлагал один сценарий, второй, третий – их бесцеремонно выпшывали назад. Отбрасывалась всякая тема, любой предлагаемый сюжет или материал. Под первым подвернувшимся предлогом. А чаще – и вовсе без оного. Подчас совсем молодых, талантливейших людей, полных жажды работать, демонстративно изводили вынужденным бездельем. Пытка могла продолжаться годами...

Когда же после профилактического «карантина» режиссера все же выпускали на съемочную площадку, то отныне устанавливали над ним столь жесткий и мелочный контроль, что ни о какой нормальной творческой работе уже не могло быть и речи.

Все ли авторы запрещенных картин сумели выдержать эту китайскую пытку? Увы, очень немногие. Большинство – сломалось. Работы, сделанные ими после перенесенных травм, как правило, шли по нисходящей. Но язык не повернется сказать в их адрес слово упрека. Не они оказались слабыми, а режим был слишком бесчеловечным.

Ломая и калеча судьбы, власти не только стремились «выбить», «нейтрализовать», «профилактировать» лучших из лучших, осадить и заставить притихнуть самых смелых и честных. Демонстративно выставляя на обозрение их покалеченные судьбы, режим пытался запугать других, преподнести наглядный урок тем, кто мог отважиться пойти по той же скользкой дорожке. Я уже рассказывал, что некоторым серьезным, неординарным фильмам в конце концов удавалось прорывать заградительные кордоны. Но в ходе их постановки над ними постоянно висела зловещая тень «полки». Атмосфера страха, угроз или прозрачных намеков на то, что при невыполнении некоторых условий фильм может и загреметь в Белые Столбы, нагнеталась искусственно и подчас очень умело. Давили на психику – авось, непокорные дрогнут, авось, неподкупные поумерят свои пылы...

И нередко такая тактика достигала цели. Автор, вознамерившийся было снять нечто, отойти от обрыдших канонических прописей, опустив голову, покорно возвращался в соцреалистическое стойло. И эта капитуляция в свою очередь вразумляюще действовала на других, расширяла круг деморализованных, усугубляла и без того беспросветную атмосферу в кино. Так, реакция от одного локального, казалось бы, запрета вызывала нарастающую цепь все новых и новых разрушительных последствий.

Самое же страшное для самого кинопроцесса заключалось в том, что, запрещая тот или иной конкретный фильм, режим тем самым запрещал как бы целое направление, тенденцию развития. Ведь практически каждый «полочный» фильм в большей или меньшей степени, удачно или полуудачно или даже совсем неудачно, намечал тем не менее для нашего кино какой-то новый маршрут, новый пласт проблематики, новый тип художественного решения. Но отправляя фильм на «полку», власть тем

самым выставляла знак запрещения движения по этому маршруту не только для данного автора, но уже и для всего кинематографа. Нельзя так показывать революцию, как это сделал А.Аскольдов в «Комиссаре». Недопустимо так «очернять» национальную историю, как это позволил себе А.Тарковский в «Андрее Рублеве». Никому не позволено будет так «принимать» ратный подвиг советского народа в Отечественной войне, как это допустил А.Герман в «Проверке на дорогах». И пусть попробует кто-нибудь еще так изображать родной советский образ жизни, как до того додумалась К.Муратова в «Долгих проводах»!..

В итоге личные трагедии авторов «полочных» картин оборачивались общей трагедией отечественного кинематографа, потому что каждый очередной фильм, отправляемый на «полку», множил и множил число тех глухих запретов, в мертвой петле которых уже и без того задохнулось «важнейшее из искусств». А постоянное изъятие свежих ростков, завязей нового не позволяло нашему кино нормально расти и развиваться. Вся естественная органика кинопроцесса, его логика и направленность оказывалась тотально нарушенной.

И все-таки, как это ни покажется спорным, самые большие, самые страшные потери нашего кино заключались не столько в существовании «полки» и даже не в поистине неисчислимом массиве покатечных, совершенно изуродованных поправками картин, а в том мало кому известном, но еще более грандиозном кладбище сценариев и замыслов, что были зарублены еще на корню.

О некоторых из этих замученных сценариях и замыслах мы в свое время, конечно, кое-что слышали и знали. Но подлинную картину бедствия, его масштабы, глубину потерь не знал, пожалуй, никто, даже, наверное, сами исполнители карательных приговоров.

Между тем, даже очень бегло знакомясь сегодня с этим грандиозным кладбищем неродившихся фильмов, неизбежно приходишь к мысли, что, осуществись эти замыслы, — наше кино могло бы стать не просто лучше того, каким оно стало, но и вообще — *другим*. Энергия мощного обновления, разбуженная в нем пусть и краткой хрущевской «оттепелью», неминуемо должна была сообщить нашему кинематографу иную интенсивность, иной ритм развития. И самое важное — несравнимо более широкий диапазон поисков, их разветвленность и разнонаправленность. Знакомясь сегодня с загубленными сценариями и замыслами, гораздо острее чувствуешь, что начавшееся тогда обновление затрагивало не только верхние, наиболее богатые слои кинопроцесса, а охватывало едва ли не всю толщу кинематографа. И вот именно этому мощно нарастающему общему движению советского киноискусства к своему качественно новому облику и не дано было осуществиться. Оно было блокировано, приостановлено, рассыпано на отдельные звенья. Конечно, развитие продолжалось, но куда менее интенсивное, чем могло бы.

Сотни отвергнутых сценариев, пущенных под нож замыслов... Печальная участь этих не родившихся картин не может быть отнесена на счет каких-либо «случайных ошибок» и «недоразумений», допущенных якобы

отдельными работниками ведомственного аппарата. Да, «проколы» в работе редакции могли иметь место, но уже сами масштабы «массовых захоронений» говорят о том, что сводить все к «ошибкам» отдельных работников было бы слишком большим упрощением. Перед нами – самые настоящие кинематографические куропаты...

Я совсем не склонен думать, что буквально каждый из загубленных сценариев (по крайней мере, из числа тех, о которых я далее расскажу) заведомо мог стать фильмом-шедевром; среди них были и по-настоящему сильные, и просто добротные, и, как принято говорить, «спорные» работы. И все же систематическое насильственное пресечение живого, естественного кинопроцесса, искусственное изъятие из него замыслов, реализация которых отнюдь не всегда гарантировала успех, оборачивалось для нашего экрана самыми разрушительными последствиями. Ибо нарушалась взаимосвязанность и последовательность общего развития: то и дело изымались важные звенья, выпадали целые фазы вызревания новых тенденций, ампутировались пресловутые «крайности», что постоянно зауживало русло движения.

Террор редакции свирепствовал буквально по всему фронту кинематографа. Я уже рассказывал, как выстраивалась тотальная система запретов. Теперь предстоит обозреть, что же именно попало в хитроумно расставленные сети.

Но сначала я должен отметить, что в обширном реестре запретительных мотивов были свои безусловные приоритеты. Да и все цензурные табу имели смысл не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они в тех или иных совокупностях способствовали выполнению неких кардинальных задач.

Одна из них заключалась в том, чтобы как можно более надежно затормозить, свести на нет процесс обретения народом исторического самосознания, получивший мощный импульс в годы хрущевской оттепели. К моменту ее наступления армия сталинских пропагандистов могла гордиться итогами своего многолетнего труда: идеалы социализма не удалось воплотить в реальность, но зато тотальная «советизация» народного сознания удалось вполне. По сути дела, вся огромная страна за какими-то редчайшими исключениями оказалась в шорах большевистской мифологии. Система воспитания, школа, газеты, фильмы, книги настолько задурили головы людям, что они уже не в состоянии были адекватно воспринимать даже ту реальность, которая непосредственно их окружала. Одна из предпосылок столь успешного массового ослепления заключалась в том, что воцарившемуся в стране режиму удалось отгородить народную память от реальной истории страны, ее культуры и традиций.

И отечественная и мировая история была беспардонно переписаны и перекроены заново в угоду священным догмам нового вероучения. Все, что не соответствовало, сопротивлялось этим постулатам, переиначивалось, отсекалось, подвергалось насильственному забвению. Из океана человеческой культуры и истории извлекалось лишь то, что хоть в какой-то степени могло послужить опорой и оправданием революционной ломки

старого мира «до основания». Много ли при такой задаче можно извлечь? Даже в самом раннем, классическом марксизме всего-то и оказалось «три источника, три составные части». Не густо! Ну, а уж революционным преобразователям российской действительности и такой багаж показался чрезмерным. И надо ли удивляться тому, до какой степени была примитивизирована, выскоблена, фальсифицирована сложнейшая, бездонная история страны, пропущенная сквозь жернова учения о диктатуре пролетариата. Недаром родилась горькая шутка о стране с «непредсказуемым прошлым».

Это беспардонное перелопачивание минувшего, перетолковывание и исправление уже некогда свершившегося, конечно же, не было праздной забавой для нового режима. История, препарированная согласно идеологическим стереотипам, была, конечно же, главным средством для убеждения, что все происходящее вокруг – предопределено всем ходом мировой истории, является исторически закономерным и неизбежным. Вот почему так бдительно охранялся этот плацдарм.

Сколь короткой ни была эпоха Хрущева, сколь ограниченными ни оказались раздвинутые в эти годы пределы «гласности», мифологическая пелена, скрывавшая реальную историю страны, была в нескольких местах прервана, и в образовавшихся дырах вдруг открылась грозная, страшная, кровавая историческая реальность. Даже робкое, неполное, непоследовательное разоблачение культа личности и его последствий вызвало шок, потрясло страну. Страна, десятилетия находившаяся под сильнейшим идеологическим наркозом, содрогнулась, стала приходить в себя. Началась цепная реакция осмысления случившегося. Все последующие события (в частности, сотворение культа Хрущева и его же позорное низвержение) еще больше подхлестнули этот начавшийся процесс исторического самосознания. От советской истории родился и стал стремительно нарастать интерес к событиям дооктябрьской эры. В орбиту осмысления втягивались все новые и новые эпохи, события, личности, идеи.

Охранители «самого передового учения» спохватились. Это устремление общественной, культурной мысли к историческим реалиям, прежде тщательно сокрытым или вовсе запретным именам, концепциям, явлениям могло вплотную подвести к неизбежным роковым вопросам, сомнениям в истинности «вероучения» и последующему отрезвлению. Отрезвление же таило в себе опасность краха системы. Допустить этого было нельзя. Вот почему общественная и художественная мысль, активно устремившаяся в пространства близкой и дальней истории, стала с середины 60-х подвергаться все более жестокому контролю и ограничениям. Первый удар и удар поистине роковой по начавшемуся процессу исторического прозрения был нанесен, пожалуй, в центральное нервное сплетение всей советской истории, каковым стала проблема сталинизма. Правда, тогда ее вежливо именовали проблемой культа личности. На этой первой крупнейшей идеологической операции брежневского режима необходимо остановиться подробнее.

«НИКАКОЙ ЭПОХИ КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ НЕ БЫЛО...»

(или рассказ о том, как в 1965 году в кино
избавлялись от крамольной темы)

ПРОЛОГ

В октябре 1961 года в сияющем, новеньком Кремлевском Дворце Съездов делегаты XXII съезда голосовали необычную резолюцию: «Признать нецелесообразным дальнейшее сохранение в мавзолее саркофага с гробом И.В.Сталина, так как серьезные нарушения Сталиным ленинских заветов, злоупотребления властью, массовые репрессии против честных советских людей и другие действия в период культа личности делают невозможным пребывание гроба с его телом в Мавзолее В.И.Ленина»*.

Красочная народная молва, всегда склонная к эффектным преувеличениям, разнесла весть, будто несколько делегатов не выдержало напряжения и скончалось во время голосования. Было ли так на самом деле или перед нами всего лишь одно из фольклорных сказаний ушедшей эпохи, но не требуется особого воображения, чтобы представить себе, что голосование за такую резолюцию не могло оказаться простым и легким. По рассказам очевидцев, у некоторых дрожали руки, лопатки от напряжения ходили ходуном...

Резолюцию утвердили. Но перехоронить «великого вождя» куда-нибудь подальше от святых мест духу не хватило. Тут же в каких-то метрах от Мавзолея, у Кремлевской стены и определили место. А вскорости не поскупились и на другие почести: над могилой поднялся скромный, но из благородного материала бюст.

И все же – вынесли! Более того: в общей резолюции партийный форум еще раз подтвердил правильность линии XX съезда, специально подчеркнул необходимость серьезных мер, «которые полностью исключили бы в будущем возможность повторения подобных ошибок».

Теперь, когда знаешь, как разворачивались последующие события, невольно спотыкаешься в этой формулировке на слове «в будущем». А в настоящем?

В тогдашнем, следовавшем сразу после съезда «настоящем», события начали развиваться не по резолюции. В том же 1961-м был «арестован» роман В.Гроссмана «Жизнь и судьба». Перезахоронить образ «отца народов» в общественном сознании оказалось делом куда более трудным. При всей кажущейся однозначности резолюций партийных съездов великая очистительная работа, начатая демократическими силами общест-

* КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов. М., 1972. Т. 8. С. 325.

ва по преодолению, как тогда говорили, последствий культа личности, велась при колоссальном сопротивлении. И прежде всего – высших партийных инстанций. Любая сколько-нибудь значимая публикация на ту тему давалась с боем. А все-таки дело двигалось. Уже были написаны и опубликованы «За далью даль» А.Твардовского, «Один день Ивана Денисовича» и «Матренин двор» А.Солженицына, «Люди, годы, жизнь» И.Эренбурга. За ними, быстро нарастая, поднималась целая волна новых произведений, документальных материалов, сдиравших радужный грим с трупа сталинизма. По редакциям, а потом и по рукам в самиздатовском варианте уже гуляли повсюду «Раковый корпус» и «В круге первом» А.Солженицына, «Крутой маршрут» Е.Гинзбург, «Факультет ненужных вещей» Ю.Домбровского, воспоминания Н.Мандельштам и десятки других произведений. В театре был разрешен шварцевский «Дракон», была написана шаламовская «Колыма» и другие антикультовские вещи...

Что же касается «важнейшего из искусств», десятилетиями приручаемого к идеологическому лакейству и особенно успешно поучаствовавшего в обвалывании народных масс, то оно медленно, с огромным напряжением выходило из оцепенения, с трудом выговаривая первые слова правды о прожитой страной зловещей ночи. В «Чистом небе», «Председателе», «Живых и мертвых», «Утолении жажды», «Тишине» и других фильмах, пока только в отдельных сценах и сюжетных линиях экран, пусть еще робко, не слишком последовательно и умело попытался включиться в общий фронт борьбы с наследием сталинских времен. Это были самые первые ласточки. Но уже вслед за ними на студиях страны готовились сценарии, задумывались фильмы, в которых тема культа должна была из побочных, сопутствующих решительно переместиться в центр повествования. Кинематограф готовил себя к тому, чтобы сделать свой настоящему крупный и принципиальный шаг к правде о пережитой страной трагедии. И тем самым хоть как-то искупить свою вину перед народом за прошлые сладкие песнопения и торжественные гимны кровавому режиму. Более того, всем своим могучим арсеналом кинематограф мог тогда способствовать решающему перелому в развернувшемся сражении за расчистку народного сознания от идеологических мифов сталинизма.

Но сделать этот принципиальный шаг ему не довелось. В октябре 1964 года Н.С.Хрущев был внезапно смещен и отправлен на пенсию. «Время к этому времени остановилось и стало медленно оползать в мертвую зону сталинской эры, – пишет об этих событиях Фазиль Искандер. – Радостная, сумбурноватая, короткая, как полярное лето, эпоха Хрущева кончилась; может быть, надорвалась на выносе тела генсека из Мавзолея...».

О том, как осуществлялся демонтаж решений XX и XXII съездов, о том, как в нашем кино было разгромлено и пресечено только-только нарождавшееся, но, может быть, самое важное для кинематографа той поры направление, пожалуй, лучше всего – и яснее, и полнее – расскажут сами документы тех лет.

«ПО ВОПРОСАМ КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ И КАК К НЕМУ ОТНОСИТЬСЯ?»

Никаких прямых команд и указаний о смене курса и переориентации тематического плана еще даже и не последовало (первые пленумы ЦК под предводительством нового генсека вопросов идеологии напрямую не касались). Но не требовалось особой проницательности, чтобы понять: наверняка последуют крутые повороты государственного руля. Но куда? В какую сторону?

И прежде не отличавшийся особым бесстрашием председатель комитета по кинематографии А.Романов теперь и вовсе запаниковал: на приемке новых картин всюду мерещилась крамола, непозволительные намеки, измена святым постулатам социалистического реализма, за которые, ой, не сносить ему своей бедной министерской головушки. Тревожные ожидания воцарились и в Главной сценарно-редакционной коллегии Комитета, деятельность которой в эти смутно времена довелось возглавлять А.Дымшицу. Конечно, более всего томил вопрос о культе. Как ни сдерживали, как ни осаживали еще при Хрущеве набегавшую волну заявок на эту тему, но в сценарном портфеле кое-что все же поднакопилось. Одни сценарии уже были одобрены, другие ожидали запуска, по иным уже начались съемки. Что с ними теперь делать? Надо ли дожидаться официальных распоряжений партийных боссов? Или, дабы потрафить новому руководству, самим уже начать как-то готовиться к неизбежной смене курса?

Вот несколько характерных документов, которые передают умонастроения членов коллегии и ее руководителя в первые месяцы 1965 года.

Из протокола
заседания Сценарной редакционной коллегии
от 23 января 1965 г.

И.Кокорева: «Я хочу еще остановиться на одном моменте, который может уточнить и облегчить нашу работу. У нас такой порядок, что сценарии, идущие на коллегию, одновременно поступают в отдел ЦК. Мне хотелось бы, чтобы каждый редактор знал мнение работников ЦК, потому что есть случаи, когда после нашего утверждения выясняется, что сценарий закрывается. Если это так, то это вещь ненормальная. Мы должны работать в контакте с работниками ЦК и знать их точку зрения на тот или иной сценарий. А в пятидесяти случаях из ста мы этой точки зрения не знаем. В этом смысле надо упорядочить и внутреннюю нашу работу...»¹.

Из стенограммы
заседания Сценарной редакционной коллегии
от 10 апреля 1965 г.

И.Кокорева: «...Надо поставить наше руководство в известность о том, что мы совершенно не осведомлены, что происходит по вопросу культа личности.

Я считаю, что нам надо коллективно, совместно с нашим руководством и отделом ЦК взять и посмотреть сценарии, которые связаны с решением вопроса культа личности. Причем посмотреть не один сценарий, а вместе разобраться, каким путем дальше идти и где есть мера вещей»².

Из стенограммы
заседания Сценарной редакционной коллегии
от 23 января 1965 г.

А.Дымшиц: «... По вопросу культа личности и как к нему относиться, как показывать его последствия?

Я лично не располагаю непосредственной информацией. Мы обратимся к нашему руководству. Может быть, оно ею еще тоже не располагает, но оно ее получит, такая информация последует. Но я лично считаю, что мы нравственно и политически подготовлены к принятию этого решения. Нужно сказать, что культ личности был нарушением законности. Но дело идет о мере подхода к этому, о такте в подходе к таким картинам. Чтобы понимать, когда это нужно, когда не нужно. Понимать ответственность воспитателей перед народом.

Этой ответственности, к сожалению, некоторые работники на студиях не испытывают. И я считаю, что на «Мосфильме», например, некоторые товарищи слишком усердствуют. Вопрос заключается в том, как к этому подойти, как показать соотношение исторических сил? В некоторых произведениях получается картина, что кроме безобразий, кроме нарушений законности, ничего не было. Тогда возникает серьезный вопрос – что является главным в жизни нашего общества? А главным является жизнь народа, которая непрерывно развивалась как поступательный процесс на основе того, что делала партия, делал народ. Несомненно, были трудности. Никто ничего в тайне не держит. Эту тайну открыла человечеству наша партия. И партия вынесла необходимые суждения. И, наконец, партия не заинтересована в том, чтобы люди случайные, мелкодемократические использовали этот сюжет. Я приветствую тот факт, что в подавляющем большинстве картин не будет обращено на эту тему внимания.

Я думаю, что по этому вопросу надо сделать следующее: ждать от начальства необходимых разъяснений, а со своей стороны быть к ним готовыми. Но не только по нашему моральному самочувствию. Я думаю, что надо быть готовыми вот в каком отношении: я прошу в три дня оперативно собрать материал по обзору, что делается у нас на эту тему. Такой материал дать руководству и согласовать какие-то действия, которые бы не привели нас к созданию вещей, в которых изображение явлений культа приобретает характер безответственный и начинает приносить вред нашему делу»³.

То ли рядовые работники коллегии не проявили должной прыти, то ли представленный ими список «опасных» сценариев и фильмов с антикультовыми мотивами оказался не совсем полным, но А.Дымшиц вскоре вновь запросил сведения по самому «животрепещущему» тогда вопросу репертуарной политики:

Из протокола
заседания сценарной редакционной коллегии
от 10 апреля 1965 г.

А. Дымшиц: «Постоянное затрагивание этой темы создает у зрителя травмы тяжелые и болезненные, и зрителя начинает несколько лихорадить. Надо посмотреть несколько вперед. И я бы попросил товарищей сделать разведку и показать нам такие картины, чтобы поймать и просить наше руководство отрегулировать это дело. Это будет в интересах политической и общественной жизни и пойдет только на пользу зрителю. Я хотел бы послушать ваши соображения и совершенно оперативное сообщение о картинах, которые находятся в работе и в которых имеются такие мотивы, чтобы разумно осмыслить то обстоятельство, перед которым мы окажемся, где в этом смысле мы можем обойтись. Думаю, что в «Чистых прудах» можно обойтись без этого. Когда читали сценарий Рекемчука, сценарий не предусматривал введение хронологии таким образом, что облик наших врагов в 30-х годах виден, а облик нашего народа не виден. Я просил бы дать эти картины, чтобы мы могли подумать, как наилучшим образом этот материал отрегулировать»⁴.

СКАЗАНО – СДЕЛАНО

Редакторы, курировавшие студии, подготовили затребованные от них оперативные сообщения. Масштаб «бедствия» был определен уже не на глазок. Полный список сценариев и фильмов, находящихся в производстве, способных нанести зрителю «тяжелые и болезненные травмы» своей антикультовой направленностью, лежал на столе у главного редактора комитета. И, ясное дело, не только у него одного. Теперь надо было хорошенько подумать над тем, что делать дальше. Прямых инструкций сверху о закрытии антисталинской тематики все еще не поступало. Но все явственнее чувствовалось, что у нового партийного вождя и его окружения фильм с обнажением язв сталинщины горячего отклика и благодарной поддержки не найдут. Как выйти из положения? Как остановить, сбить, опрокинуть пусть и медленно, но все же нарастающую волну сценариев о благословенных сталинских временах?

К чести тогдашнего руководства Главной сценарно-редакционной коллегии и руководства Комитета, они проявили такую гибкость и изобретательность в разрешении столь неудобной для них коллизии, которые следующему поколению киночиновников даже не снились. Судя по всему, сценарии и фильмы из антикультового списка было задумано хоронить не все чохом и не одним каким-то приемом, а разбить их как бы на группы с тем, чтобы применить к каждой из них свой особый, сугубо индивидуальный подход.

Пожалуй, одним из самых тонких и хитроумных вариантов свертывания темы, которая и в достославные хрущевские годы не слишком-то услаж-

дала начальственные сердца, стало требование ее более... глубокой разработки. Впрочем, этот и замечательный способ был нащупан и опробован еще раньше, задолго до начала всей кампании по свертыванию антикультовой темы. Именно при помощи такого маневра удалось в конце концов остановить напористого Марка Донского, который в течение нескольких лет добивался постановки фильма «Без тернового венца» — о трагической судьбе тех честных советских чекистов, которые стали жертвами сталинских репрессий. Несмотря на то, что маститый режиссер начал работать над сценарием этого фильма по прямому заказу КГБ (28 февраля 1963 года В.Баскаков получил письмо от заместителя Председателя КГБ СССР А.Перепелицына с ходатайством о запуске фильма М.Донского и обещанием необходимого ему содействия), редакторам комитета удалось перевести работу над сценарием о сталинских лагерях в план все более и более «глубокой разработки». В конце концов прославленный постановщик «Радуги», предполагавший поначалу воспроизвести в своем фильме и садистские допросы, и ежовско-бериевских следователей-палачей, и сцены расстрелов, и подробности лагерного ада, догадался, что до желанных комитетчикам «глубин» ему никогда не добраться, и махнул рукой, вернувшись к продолжению работы над своим ленинским циклом. Этот опыт оказался вдвойне ценным для редакторов комитета в столь сложном для них «поворотном» 1965-м году.

Из стенограммы заседания
Главной сценарной редакционной коллегии
от 23 января 1965 г.

А.Дымшиц: «Во многих фильмах неизбежно возникают коротенькие эпизоды, мимоходом затрагивающие эту трудную и благородную тему. Такое мелькание становится несколько опасным. Количество может начать переходить в качество, может начать затемнять образ советского человека. Этот вопрос у нас возник по сценарию Б.Ахмадулиной «Чистые пруды», где без органичной необходимости возникает эта тема. Я ни в коей мере не выступаю противником этой темы. Я горячий сторонник, чтобы нарушения закона были показаны, с тем, чтобы они никогда не появлялись. Но я противник, чтобы это делалось легковесно, из фильма в фильм. Я в этом смысле поддерживаю в замысле сценарий «Закон», потому что этот сценарий широко и глубоко берет проблему. Он показывает причины, по которым возникло это явление. Он показывает их так, что зрителю становится ясно, в чем тут дело. Что это действительно есть нарушение законов нашей жизни. И вместе с тем он показывает эту тему так, что видно, что при всем том, что эти нарушения тормозили движение нашей жизни, тем не менее народ верил, что партия жила, несмотря на большие трудности, которые она переживала.

Надо интересоваться, что у нас будет в перспективе и к 50-летию Октября, что будет из истории советского общества. Правду истории затенить нельзя. Но нельзя делать так, чтобы в поисках исторической правды крен

оказался таким, что это односторонне показывало бы движение нашего общества. Нужно серьезно, творчески давать эту тему, а не затрагивать бегло, вызывая этим шоковое состояние в зрительном зале...»⁵.

То ли действительно у страха глаза велики, то ли главный редактор Комитета все же лукавил, горько сетуя на то, что тема культа возникает в сценарии слишком уж часто. Список «опасных» замыслов с некоторых пор у него постоянно был перед глазами. Ни о каком чрезмерном мелькании антикультовой темы не могло быть и речи. Подобных сценариев и фильмов в общем кинопотоке было буквально единицы. Тем не менее их и без того не слишком широкий круг довольно быстро сокращался: под предлогом «недостаточно глубокой разработки», «необязательности», «нарушения чувства меры» и т.д. и т.п. редакторские ножницы ловко отсекали эпизоды, образы, сюжетные линии, так или иначе затрагивающие совсем уж нежелательную теперь тему.

Конечно, кинематографисты, поставленные в ситуацию альтернативного выбора (или выбрасывай немедленно, или же до конца дней своих будешь «углублять и углублять»), вели себя по-разному. Вот тому очень показательный пример:

Из протокола
обсуждения фильма «Следы на земле»*
(автор сценария В.Земляк, реж. Н.Мащенко, И.Ветров)

Тихонов: «В основе картины – неверное решение некоторых вопросов, связанных с периодом культа личности Сталина. Главный герой сталкивается с проявлением невероятной диктатуры со стороны председателя колхоза, за спиной которого, по фильму, стоит непреодолимая сила. Эта сила давит все живое, не давая людям жить, работать. На самом деле, не было такого, чтобы в период культа личности Сталина нормальная трудовая обстановка была невозможна.

Хочется сказать добрые слова в адрес режиссеров, которые проделали большую целеустремленную работу. Ошибочные политические установки, имевшиеся в черновом варианте, во многом удалось преодолеть. Режиссеры деловито откликнулись на критику...»⁶.

Увы, не все кинематографисты оказывались такими понятливыми и покладистыми. Иные упорствовали, сопротивлялись, не проявляли подчас даже малейшего желания «деловито откликнуться на критику». Тем жестче были санкции против тех, кто не спешил покорно следовать очередной перемене ориентиров партийного курса. Борьба с антикультовой темой разворачивалась не только в Москве и на «Ленфильме», но и по всему кинофронту.

Булату Мансурову, потерявшему отца в 37-ом и снимавшему в Туркмении «Утоление жажды» по роману Ю.Трифонов, внушали: «(...) относительно темы культа личности. Речь идет не о том, чтобы эту тему

* Прокатное название фильма «Новеллы красного дома».

исключить или подавить (...), акцент должен быть не столько на самом культе и вызванных им осложнениях в жизни каждого из нас, сколько на моменте преодоления этих препятствий. Вопрос стоит о пропорции и тональности: не скрывать, но показывать силу духа, мужество людей, победоносные дела даже по сравнению с этим трагическим тормозом. Не надо рассыпаться в бесчисленных репликах, но дать в определенном освещении – было, но не помешало»⁷.

Яростно топтали пришедший с Украины сценарий Л.Костенко и А.Добровольского «Направление – на Голгофу»: «Вызывает сомнения линия культа личности. В жизни нашей страны в тот период было много радостных, светлых явлений. Зачем же давать только теневую сторону жизни?..»⁸. «Вульгарно модернизированы вещи, связанные с линией культа личности. Период культа личности и Великая Отечественная война рассматриваются автором в одном ракурсе – страдания. Это в корне неверный взгляд». ...«По прочтении сценария создается впечатление: неизвестно, что страшнее – война или 37–38 гг.»^{*}

Раскладывали по косточкам сценарий «Горы в пути», представленный «Арменфильмом»: «Явления, связанные с культом личности, написаны очень сильно, а все другое слабо (...). Нужен ли такой фильм для Армении? Не уверена...»⁹.

Почуали представителей «Узбекфильма», рекомендовавших сценарий С.Нурутдинова «Конструктор»: «Рассказывать нужно об энтузиастах своего дела, а не о том, что людям приходилось только «отбиваться». Атмосфера культа личности в этом сценарии и вовсе не обязательна (...). Необходимо создать такую атмосферу, когда будет ясно, что герою противостояли люди, исходившие только из своих личных, корыстных интересов»¹⁰.

Такого же рода наставления, ультиматумы, приказы адресовались кинематографистам Литвы, Эстонии, Казахстана. Борьба с темой, ставшей крамольной, велась повсеместно, решительно, масштабно. Кастрировав первую партию сценариев и фильмов, освободив их от «ошибочных эпизодов, поверхностно трактующих тему культа», руководство могло все же перевести дух: масштабы «бедствия» удалось локализовать, ибо число сценариев и фильмов, содержащих мотивы критики культа личности, свелось теперь совсем к минимуму.

Но и успокаиваться на достигнутом было еще рановато: На студиях страны готовились к запуску сценарии, в которых рассказ о массовых репрессиях, чудовищном беззаконии и других сторонах сталинских времен был уже не одной из тем и сюжетных линий, а являлся сердцевиной всего повествования. Тут поправить дело простой ампутацией отдельных эпизодов, усекновением «крамольной» сюжетной линии было уже невозможно – резать надо было всю вещь целиком. С ними именно так и поступили. Индивидуальный же подход к подобным сценариям проявлялся

* Этот мотив все равно прорвал блокаду, но уже в литературе и двадцать лет спустя в повести В.Быкова «Знак беды»...

в том, что одни вещи резали быстро, четко, откровенно. Гибель же других была долгой и мучительной, поскольку у «похоронщиков» подчас и у самих дрожали руки, и им – как можно догадаться – порой нелегко было заставить себя исполнять свои служебные обязанности...

КАК ПОХОРОНИЛИ «ЗАКОН»...

Читатель, вероятно, обратил внимание на тот факт, что главный редактор ГСРК А. Дымшиц, настаивая на устранении антикультовых эпизодов под предлогом будто бы недостаточно глубокой разработки этой столь серьезной темы, ссылаясь еще в самом начале 1965 года на сценарий Д. Зорина, А. Алова, Вл. Наумова «Закон», выставляя именно как положительный пример, как образец подлинно серьезного и ответственного подхода к теме культа. И действительно, уже сам сюжетный ход, избранный авторами «Закона» – в центре повествования был следователь, занятый пересмотром дел невинно репрессированных, – давал возможность развернуть правдивую, мощную и страшную панораму народных бедствий, показать мучеников и их палачей, включая и зловещую фигуру Берия. Но вот наступил момент, когда сотрудникам Комитета надо было решать судьбу и этого «образца».

Сценарий двухсерийного киноромана «Закон» был представлен «Мосфильмом» Главному управлению по производству художественных фильмов Комитета по кинематографии 16 ноября 1964 года. Просьба студии о включении сценария в производственный план, как ни странно, осталась без ответа. Но понять это можно: сценарий оказался в комитете не в самый благоприятный момент – ведь и месяца еще не прошло после ошеломительного смещения Н. С. Хрущева. Обстановка в верхах, настроения нового руководства были еще слишком неясны, чтобы принимать сколько-нибудь определенные решения по таким вещам, как «Закон».

Судя по всему, сценарий вскоре был направлен или вызван на консультацию в ЦК, где состоялось его обсуждение. 17 декабря авторам сценария была вручена стенограмма этого обсуждения.

Положение стало совсем неопределенным. Комитет не отклонял сценария, но и не принимал его. Главная сценарная коллегия опять на запросы студии не отвечала. Тогда 5 февраля «Мосфильм» напрямую адресовал свою просьбу о включении «Закона» в план выпуска фильмов 1966 года заместителю председателя Государственного комитета В. Баскакову. Как и предполагается, к письму было приложено официальное заключение студии на рекомендуемый сценарий. Некоторые его положения и сам характер аргументации в защиту авторского подхода к теме культа представляются весьма примечательными и достойными того, чтобы познакомиться с ними поближе.

«В этом сценарии разрабатывается одна из наиболее важных и острых тем современности – восстановление ленинских норм и принципов законности, возвращение людей в боевой строй, высокая коммунистическая

ответственность человека, личности перед обществом, неразрывная связь морали, нравственности и политики, революционной политики нового советского общества.

(...) Политическая зрелость и художественный такт подсказали авторам наиболее верное, и вместе с тем наиболее глубокое решение темы. Они написан сценарий не о лагерях, не о жестоких допросах, не о внешней стороне репрессий и беззаконий, имевших место в прошлом. Их, как художников, и в малой степени не привлекает эта внешняя сторона, все, что могло бы отдавать гиньолем, сенсационностью, хотя в сценарии и есть неоднократные наплывы, ретроспекции, раскрывающие детали прошлого героев, они чужды сенсационности или умышленному нагнетанию фактов. В этом смысле сценарий выгодно отличается от тех произведений, в которых недостаток внутренней жизни восполняется внешними, торопливыми усилиями или спекулятивной эксплуатацией лагерной темы.

Редакционная коллегия объединения единогласно пришла к заключению, что на основе этого сценария может быть поставлен крупный, значительный по идейно-художественному звучанию фильм.

При работе над вторым вариантом литературного сценария авторы учли замечания, высказывавшиеся им в ряде обсуждений, и значительно усилили линию, показывающую роль Центрального Комитета КПСС в восстановлении ленинских норм социалистической законности»¹¹.

На этот раз сценарно-редакционная коллегия отреагировала с ошеломительной оперативностью. На «Мосфильм» уже 15 апреля полетел сердитый запрос А. Дымшица. «Из заключения не видно, – писал главный редактор СРК, – в каком направлении велась работа над сценарием после сделанных на совещании в ЦК замечаний, что изменилось в сценарии во втором его варианте?

Просим Вас поручить редакционной коллегии VI объединения дать заключение на представленный вариант сценария».

3 мая 1965 года «Мосфильм» представил в Комитет подробнейший отчет о внесенных поправках. Их было предостаточно: «Введена новая сюжетная линия – «Дело Обкома», «Изъят эпизод "Суд и расстрел Берия"..."»

«В общей сложности изменениям и уточнениям подверглось более половины всех эпизодов сценария».

Но, видимо, даже столь радикальная перекройка сценария не могла успокоить главного редактора ГСРК. Он поспешил срочно ознакомить А. В. Романова со студийным рапортом о переделках, сопроводив его такой резолюцией:

«На мой взгляд, этот сценарий не может быть рассмотрен сценарной редакционной коллегией до решения в руководящих инстанциях вопроса о целесообразности постановки фильма на данную тему.

Поэтому прошу Вас выяснить в принципе вопрос о том – нужен ли в современном производственном плане кинематографии сценарий «Закон»?

Из нашей сценарной редакционной коллегии сценарий «Закон» в новом варианте поступил в подотдел ЦК КПСС 14 апреля с. г.».

Переадресовав второй вариант сценария «Закон» А.Романову, А.Дымшиц 21 мая 1965 г. одновременно направляет его и заместителю председателя Комитета по кинематографии В.Баскакову, сопровождая его такой же припиской: «Мне представляется, что до обсуждения сценария в нашей редакционной коллегии следует в руководящих инстанциях решить принципиальный вопрос – о целесообразности постановки фильма на данную тему».

Судьба «Закона», который еще несколько месяцев назад назывался главным редактором Комитета примером образцового воплощения темы, была решена. Месяц спустя на «Мосфильме» собирали подписи под документом, ставящим точку в этой истории.

«Утверждаю
В.Сурин

АКТ

о состоянии готовых литературных сценариев

Комиссия в составе (...) рассмотрела материалы по готовому литературному сценарию «Закон» (...) и считает, что он подлежит списанию по следующим причинам:

(...) Представление Студии о включении сценария в план выпуска фильмов на 1966 год Государственным Комитетом Совета Министров СССР по кинематографии не поддержано.

В настоящее время сценарий, трактующий тему культа личности, представляется к списанию по тематическим причинам (...).

«БОЛЬШЕ ВЫДВИНУТЬ КОМСОМОЛЬСКОЕ НАЧАЛО...»

Куда более трудным орешком оказался для комитетских редакторов «Дневник Нины Костериной». Если на «Мосфильме» быстро сообразили, что к чему и уже в середине 65-го поспешили списать свою главную антикультовую вещь по причине ее непроходимости, то ленфильмовцы, словно не желая замечать, в какую сторону меняется общественно-политический климат в стране, настойчиво добивались разрешения на экранизацию этой документальной повести, напечатанной Твардовским в «Новом мире». Сложность положения заключалась еще и в том, что сама повесть и даже сценарий, похоже, очень нравились многим членам сценарно-редакционной коллегии Комитета и самому ее главному редактору. Угробить эту столь чистую и благородную по своему тону вещь откровенно и одним махом, запретив ее по «тематическим соображениям», было, скорее всего, как-то совестно. Для этого надо было переступить в себе через нечто такое, после чего окончательно теряешь к себе уважение. Редакторская мысль напряглась и заметалась в поисках спасительного решения. На пороге стоял июнь 65-го, когда сценарный портфель комитета

был уже практически очищен от опасной и все более нежелательной темы. Как же вели себя и что говорили в этот момент труженики ГСРК?

Из протокола
обсуждения сценария «Дневник Нины Костериной»
Ф.Миронера, Я.Филиппова в сценарно-редакционной
коллегии от 8 июня 1965 г.

Присутствовали: тт. Дымшиц, Бакуринский, Чекин, Куторга, Барабаш, Рохлин, Миронер, Филиппов.

Г.Бровман: «...В заключении студии написано, что сценарий не пропускает ни одной из ярких примет времени. Это очень самонадеянное сообщение. Наоборот, как раз пропускает многие яркие приметы времени, приметы жизни общества, жизни народа, которая была сложной и противоречивой. Если ж то время накануне 50-летия предстанет перед зрителями в такой интерпретации – это будет не полная картина, односторонняя картина, лишенная той внутренней гармонии, которая делает печаль светлой. Об этом всегда нужно помнить, когда касаемся проблемы 1937 г. Нужно ли давать четыре ареста, нужно ли давать эти аресты один за другим, учитывая, что никакое патристическое изображение не может снять травмирующего ощущения от несправедливого, незаконного лишения дочери отца? Нужно ли вооружать против этого зрителей?

И получается странная вещь: Нина, честная, патристическая девушка, которая стала героиней, но героическое начало у вас не раскрыто совсем. Полнокровное раскрытие патристического пафоса у вас отсутствует. Это хороший молодой человек, который сумел преодолеть в себе обиду и пойти искренне и честно на борьбу за это общество, которое так жестоко расправилось с ее отцом. Откуда в Нине Костериной этот самый внутренний пафос патриста-борца? Из примет времени, которые вы нам показываете? Из цепи арестов, которые ее окружали? (...) Поэтому я посоветовал бы авторам не сковывать себя «Дневником» как таковым, а с позиций сегодняшнего дня досказать то, что Нина Костерина не могла досказать и не смогла сделать. Не нужно делать историко-бытовую вещь, памятник Нине Костериной, а делать художественный фильм, но фильм, созданный через двадцать лет со дня победы и через тридцать лет после 1937 года. Тогда это будет интересное произведение».

Э.Барабаш: (...) «У меня осталось чувство неудовлетворенности в силу того, что нет ответа на главный вопрос – почему и как родился такой характер, как выкристаллизовался образ современника, что сделало Нину Костерину такой, какой она была? Девушка поставлена в ситуации, типичные для своего времени, но чтобы в то трудное и трагичное время она сумела превозмочь обиду, ее нужно показать более зрелым и убежденным человеком. Но что сделало ее такой – этого я не увидела. Есть внешние приметы времени, но нет внутреннего пафоса жизни тех лет, а

30–40-е годы знаменательны своим содержанием. В моем представлении это время еще несколько наивное, примитивное, противоречивое, но все-таки это была молодость страны, это живые революционные традиции, когда народ жил гражданской войной, когда события Испании были близки нам. Вычеркнуть это и не дать ощущения внутренней логики развития характера и образ – это значит просто обеднить сценарий. Тем более, что все, что связано в линии развития характера с историей арестов и культовой темой, имеет внутреннюю логику развития».

А.Бакуринский: «...Является ли то, что мы видим в сценарии, типичным для определения отношения молодых и к своим обязанностям по отношению к Родине, народу? Существует какой-то внутренний подвиг – подвиг преодоления обид. Но является ли это выражением большого начала, которое господствовало в нашем обществе, начала, которое можно сформулировать, как убежденность в правоте того дела? Для меня самый главный недостаток сценария в его слепом следовании «Дневнику». Насколько интереснее это выглядело бы, если бы товарищи не были привязаны к культовой теме, а во имя этого написано данное произведение. С позиций нашего времени это еще не даст права делать сценарий предметом киноискусства, потому что кинематограф ведет к определенным обобщениям. Я не за то, чтобы этот сценарий не был воплощен на экране, но в этом сценарии главное место должна занимать другая тема, а не культовая экзотика. «Ленфильм» уже имеет достаточно произведений этого плана, и вряд ли нужно еще одно произведение, которое не может ничем дополнить эту тему и к тому же не может претендовать на рассказ об эпохе, рассказ о героической эпохе. Мне думается, что вам надо отступить от передачи того, что рассказано в «Дневнике», отступить от буквы этой вещи и рассказать по мотивам «Дневника Нины Костериной» о поколении, которое сражалось за Родину».

«(...) закономерно обсудить три позиции, которые были выдвинуты выступавшими товарищами. По первой позиции сценарий может быть переработан, по второй позиции – принципиально переосмыслен, а по третьей позиции – заново написан. Я думаю, что за третью позицию «Ленфильм» не может быть в ответе – здесь в ответе ваше время и события последнего периода, при которых этот сценарий по тематическим соображениям мы запустить не можем. Получилось так, что ситуации складываются не в пользу «Дневника Нины Костериной», потому что это опять идет по линии душевной трагедии, которая связана с суровыми событиями того времени. Сегодня нужно сказать – остановись. Нельзя все в нашей жизни подменять пережитым. За последний период времени в программных выступлениях руководителей партии и правительства, в выступлениях наших маршалов многие вещи принципиально пересмотрены. (...) В данной редакции сценарий неприемлем с позиций политических».

А.Дымшиц: «Я с интересом читал этот сценарий. Сама идея экранизации «Дневника Нины Костериной» мне была очень близка, я сторонник того, чтобы это было сделано. Несмотря на то, что я согласен с выступавшими, я убежден, что можно сделать отвечающий задаче сце-

нарий, и уже на этой основе можно сделать фильм выдающийся. Потому что с точки зрения материала кинематографического здесь много заложено, что может дать и новаторскую форму для киноискусства. Должен сказать, что в варианте сценария, который я прочитал, я нашел много хорошего и интересного с точки зрения возможности создания фильма (...). Такая позиция в вопросе эпохи культа не может пройти в жизнь в свете той линии, которую занимает наша печать и которую мы видим в выступлениях партийных руководителей. Это не есть поворот на сто восемьдесят градусов. Вопрос идет о мере и такте в освещении этого материала.

О некоторых недостатках, которые я вижу в сценарии. Главная тема вещи – это тема героическая и, как справедливо здесь отмечали, встает вопрос – где духовный источник того подвига, который совершали удивительные молодые люди на войне, совершали, впервые входя в жизнь, но вошли они в жизнь с большой духовной зрелостью. В вашем сценарии надо сделать так, чтобы показать источник героизма. Я не ощущаю здесь одной очень важной линии, над которой вы, когда будете не столько дорабатывать, сколько перерабатывать сценарий, должны будете подумать. Это тема комсомола. Духовно комсомольская организация недостаточно проявлена, многое ушло в показ быта, лирических взаимоотношений. Если бы это не называлось «Дневник Нины Костериной», то этот сценарий мог бы называться «Как закалялась сталь» по идее, которая лежит в его замысле. Как закалялась сталь в то особое время – вот тема сценария! На это вы ответили недостаточно, и в значительной степени потому, что культовая тема заняла в сценарии места больше, чем должна была занять, и в результате получилось, что вместо «как закалялась сталь» выступает тема, которая по Достоевскому формулируется «страданиями очистимся». А это очень неверный и опасный поворот темы, потому что «Дневник Нины Костериной» проникнут не этим, а проникнут революционной комсомольской боевой принципиальностью. Это человек, который стоит в одном ряду с Павкой Корчагиным. А вы вместо этого только подчеркиваете тему страдания, – эта тема есть и в «Дневнике», но соотношение не то, места в реальном «Дневнике Нины Костериной» она занимает меньше, чем в вашем сценарии. Я хотел, чтобы вы по этому вопросу подумали и, разгружая этот аспект сценария, усилили бы другую тему – тему комсомольской организации, комсомольской среды, комсомольских традиций, комсомольской идейности, которая, повторяю, могла быть объединена под названием «Как закалялась сталь».

О некоторых соотношениях частей в сценарии. То, что партизанская линия исчезла, а дан уход и гибель, повернуло очень неудачно сценарий. В таком положении вы включаетесь в серию таких картин, как «До свидания, мальчики». Я бы хотел, чтобы вы такого поворота не делали.

Культовая тема у вас занимает непропорционально большое место. Получилось так, что вы не разгрузили этой темы, и в таком виде она действует очень существенно и давит на материал и образ Нины Костериной. Иссечение ее обязательно должно произойти.

Вопрос о культовой теме. Мы идем к пятидесятилетию Советской власти. С чем мы будем приходить? С произведением, в котором не просто будут репрессии, с произведением, в котором мы будем шагать вперед с головой, повернутой назад? Трудная тема, больная тема, не надо ничего скрывать, но есть ощущение меры. Конечно, прекрасно, что Нине Костериной удалось все эти страдания и обиды перебороть и остаться человеком партийной души и дыхания. Но все эти образы, которые здесь представлены, они занимают непомерное место. Сделать, что отец Нины не был репрессирован, это будет кощунственно и смешно. Но есть много моментов, которые в этом сценарии необязательны. Например, обязательно ли запись Нины относительно процесса троцкистов? Ваша запись сделана выборочно, а если сделана выборочно, то обязательно ли такое педалирование на определенные тенденции? Я думаю, что все решение с Деникиной явно не нужно, оно только даст еще один удар по нервам. Надо, чтобы дядя Миша исчез. Запись насчет всех молодых Костериных – она также решительно необязательна. Василий Васильевич и эта противная история насчет того, что все ходят подследственными, а будут осужденными. Нужно ли, чтобы возникала параллель с фашизмом? Этот Василий Васильевич, решительно не обязательен, тем более, что в фильме он двоится и описан непонятно. Это смутная и ненужная фигура. Я говорю о том, что происходит нажатие на одной линии мотива, и линия эта приобретает доминирующее положение. И если кто-то сказал, что вы следовали букве «Дневника», я бы сказал, что вы не следовали, и это хорошо – вы можете избежать этого перекоса.

Два главных аспекта, на которые должно быть обращено ваше внимание. Первое: больше выдвинуть комсомольское начало, делать фильм не просто о Нине Костериной, замечательном человеке, но о Нине Костериной – комсомолке. Нельзя отделить Павку Корчагина от партии и комсомола. Так и Нина Костерина. Второе, существенно поубавить культовую линию, сведя ее до того, что нельзя убрать, до линии отца (...). Нам важно получать картину, которая раскрывала бы мотивы подвига комсомольской организации, воспитания таких людей, а не картину, которая будет серьезно травмировать зрителя на подходе к 50-летию¹².

Прошло еще два месяца, и в начале августа представили очередной вариант сценария. Предложенная Дымшицом программа превращения трагического повествования о 37-м годе в жизнерадостный гимн комсомолу, судя по всему, сценаристов не шибко вдохновила. Обсуждение пошло по тому же заколдованному кругу. А. Дымшиц со своими помощниками втолковывал неразумным авторам, каким образом можно переконструировать Нину Костерину в Павку Корчагина.

Все тщетно!

Казалось бы, поведение новоиспеченного главного редактора сценарной редакционной коллегии Комитета Е. Суркова должно было, наконец, отрезвить упрямых ленфильмовцев и заставить их отказаться от идеи экранизации «Дневника». Но этого не произошло. Даже больше того: в баталию включилась еще одна фигура – сопостановщиком «Дневника»

пожелал стать Алексей Герман. Уже вдвоем они опять потревожили покой верховных киночиновников. Но на сей раз в многолетней и мучительной эпопее была поставлена решительная точка.

«18.IV.68

Г.Л.Аронову
А.Ю.Герману

Уважаемые Григорий Лазаревич и Алексей Юрьевич!

Я ознакомился с присланным Вами сценарием «Дневник Нины Костериной» и нахожу, что сценарно-редакционная коллегия Главного управления художественной кинематографии справедливо отметила его недостатки и правильно поступила, отвергнув его по тематическим соображениям.

Мне представляется, что у нас нет оснований возвращаться к этому вопросу.

А.Романов»¹³

«НИКАКОЙ ЭПОХИ КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ НЕ БЫЛО...»

Прошу читателей обратить внимание на даты. Подчас именно они (а точнее сказать, их сопоставление) лучше всего позволяют понять истинный смысл документов, разгадать подлинные намерения их авторов. Даты красноречиво говорят и о невероятной, ошеломительной стремительности развернувшейся кампании по ревизии и демонтажу линии XX съезда.

Как осторожно и неуверенно ведут себя руководители и редакторы Кинокомитета еще в самом начале 1965 года! Всеми владеет смутная тревога. Антикультовая тематика вызывает особую растерянность. Толком не зная, как теперь к ней относиться, но явно предчувствуя смену курса, они открыто подталкивают своих непосредственных начальников поскорее обратиться «в верха», дабы заполучить конкретные указания и новые ориентиры. Но очень скоро обстановка вполне проясняется. Какие резолюции на антикультовые вещи выносит главный редактор ГСРК в мае, мы видели. А вот уже в июне, похоже, по беспокойному вопросу наступает полная и окончательная ясность. И с некоторыми авторами в Комитете теперь объясняются уже совсем в ином тоне.

Из протокола
обсуждения сценария М.Папавы «Горы в пути» (Арменфильм)
в сценарно-редакционной коллегии 29 июля 1965 г.

Дымшиц: «Этот фильм не должен быть фильмом об эпохе культа личности, ибо никакой такой эпохи не было, а была эпоха перехода к коммунизму, отягощенная отдельными явлениями культа личности.

Сейчас же пока это сценарий о культе. Психологическая атмосфера у героев почти шоковая. Финал пессимистичен. Мерзавцы процветают.

Надо переместить акценты, надо показать, что народ и партия творили, жили и росли. Хочется, чтобы стройка была героем, и рабочие – тоже. Нужно увидеть труд как явление действия, а не фона. Пусть действие сценария идет в коллективе, а не среди нескольких людей (...).

1949–53 гг. были годами трудными, но в это время строился Каджаран, росли Баграты. А у вас главное внимание приковано к ранам в душах людей. Назойливые напоминания идут постоянно, чувство меры нарушено, и эпоха стройки идет как эпоха подавления. Нам же нужны фильмы об истории общества, об эпохе героизма.

В таком виде запускать сценарий в режиссерскую разработку – значит оказать дурную услугу авторам. Надо создать литературно-режиссерский сценарий героического фильма. Пока же сценарий концептуально направлен не туда...»¹⁴.

По этому выступлению (а в таком же духе прорабатывались тогда «Дневные звезды» И.Таланкина и другие вещи) хорошо заметно, сколь большой путь пройден «поворотчиками» за какие-то несколько месяцев. Как окреп голос! Какая четкость и законченность появилась в формулировках! Какая безапелляционность – в редакторской рецептуре! И, наконец, самый главный итог сказочно быстрого перевоплощения: «Никакой эпохи культа личности не было!..»

Новому прорасти сквозь бетон всегда очень трудно. После впечатляющего сериала грандиозных кинофресок о любимом вожде, после десятилетий рабского угождения и кинохолуйства нашему кино нелегко было подготовиться к тому, чтобы начать рассказывать правду о подлинной истории страны. На то, чтобы в нашем кинематографе стала вызревать, подниматься – пусть еще робко и несмело – антикультовая тема, ушло несколько долгих лет. Чтобы ее раздавить, хватило и каких-то полгода. Конечно, еще не все мишени были поражены за эти первые шесть месяцев рокового 1965 года. До некоторых не успели попросту добраться. Кого-то из авторов не удалось свалить после первого удара. Иным урок не пошел впрок, и они продолжали упорствовать. Но главное все же было сделано: первые искры правды о страшном времени, которые могли бы постепенно разгореться и высветить многое, были вовремя погашены.

ВМЕСТО ЭПИЛОГА. КИТЕЛЬ ВОЖДЯ

Прошло еще года два, и уже любое упоминание о временах культа делается просто невозможным. Тема становится абсолютно запретной. Даже самое скромное упоминание о ней жестоко пресекается в самом зародыше. Однако вопреки запретам, наперекор стараниям сверхбдительных надсмотрщиков всех мастей и рангов запретная тема окончательно не погибает, она ищет выходы, видоизменяется, развивается...

Дальнейшее ее движение теперь расходится по двум диаметрально разбегающимся линиям. Прямое и открытое ее выражение приводит художников к диссидентству, к публикациям в «самиздате» и «тамиздате», к яростной официальной опале, высылке или вынужденной эмиграции.

Другой путь вел к художественному иносказанию, поэтическому шифру, метафоре, притче...

Что же касается сугубо официальной линии в отношении великого вождя, то после 65-го года какое-то время он вообще исчез с экрана. В фильмах на историческую тему и в фильмах о войне несколько лет не было никакого Сталина – ни доброго, ни злого, ни великого, ни ничтожного. Но так долго продолжаться, безусловно, не могло. Ведь не для того сворачивали в 1965-м антисталинскую тему, чтобы навсегда погрузить фигуру великого вождя в пропасть забвения. Нет, поворот осуществлялся для того, чтобы расчистить площадку для новых кинопамятников отцу народов. И уже в 1968-м лучшие костюмеры «Мосфильма» кроили очередной столь знакомый и дорогой им китель великого генералиссимуса...

«НЕ ЧУВСТВУЕТСЯ ОРГАНИЗУЮЩИХ УСИЛИЙ ПАРТИИ И ГОСУДАРСТВА, НАПРАВЛЕННЫХ НА РАЗГРОМ ВРАГА...»

Перекроить на экране реальную историю советского государства по меркам «Краткого курса» с помощью одного лишь устранения, зачеркивания, замазывания неудобных режиму тем, имен, фактов конечно, было нельзя. Трагический парадокс заключался в том, что исторические темы для режима, даже самые желанные, тоже подвергались такому жесткому диктату раз и навсегда затверженных установок, что живое, естественное развитие художественной мысли искусственно сдерживалось, тормозилось, отбрасывалось далеко назад даже на самых что ни на есть хрестоматийных для советского кино направлениях.

К какому маразму приводил принцип тематического планирования, господствовавший в нашем кино, хорошо известно. Но главная беда, на мой взгляд, заключалась даже не в том, что единая ткань жизни механически разрывалась на лоскуты и при этом еще темы строго ранжировались: вот эта — самая важная. Эта — так себе, а та и вовсе необязательна. Главная трудность заключалась в том, что буквально за каждым тематическим направлением устанавливался строжайший реестр допустимых и недопустимых принципов его разработки, буквально каждому приписывалась единая, априорно заданная сверхзадача. Если ты ваяешь историко-революционный фильм — будь любезен показать «историческую неизбежность», «вдохновляющую» и руководящую роль партии большевиков», «величие свершившегося исторического поворота», «высокую романтику» и т.д. Если взялся рассказать что-то о войне, то вынь да положь «величие и бессмертие ратного подвига» или «беспримерный героизм тружеников тыла». Другие же поводы и другие причины обращения к этим «святым темам» уже изначально вызвали болезненное подозрение. Даже в самом факте усложнения авторской задачи чудилось что-то крамольное, опасное, кощунственное. И именно отсюда — бесчисленная череда острейших конфликтов между живой, ищущей творческой мыслью, пытающейся сказать что-то новое, и армией идеологических контролеров, для которых каждый новый фильм запускался в производство только для того, чтобы еще и еще раз затвердить с экрана главные мифологемы тоталитарной системы.

«ЕСТЬ ОПАСНОСТЬ СОЗДАНИЯ ПАЦИФИСТСКОГО ФИЛЬМА...»

В 1966 году в сценарном портфеле Экспериментальной студии появился сценарий Е.Севелы и Г.Чухрая «Люди!», построенный на довольно необычной коллизии: после отчаянной схватки в воздухе финский ас Салонен и таранивший его советский летчик Алексей Климов — оказы-

ваются на земле. Два недавних врага, они снова сталкиваются лицом к лицу в пустынной тундре, но обстоятельства таковы, что оба понимают: спастись, выжить они теперь могут только вместе, помогая друг другу...

Даже и сегодня, когда на проблему общечеловеческих ценностей начинают смотреть иначе, замысел Е.Севелы и Г.Чухрая не показался бы заурядным. Тогда же, в далеком 66-м, ему, можно сказать, вообще не было цены. А как оценили?

На «Мосфильме» – благо Чухрай собирался ставить фильм в родной своей Экспериментальной студии – сценарий поддержали. В Комитет было отправлено редакторское заключение более чем благосклонное. Зная нравы и вкусы комитетских ценителей героического, авторы заключения даже заранее подстелили соломки, попытались прикрыть наиболее «опасные» места:

«Тема сценария Е.Севелы и Г.Чухрая «Люди!» – важна и современна. В сценарии четко и эмоционально выражена мысль, что люди могут и должны, не поступаясь своими принципами и идеологией, искать пути к сотрудничеству и взаимопониманию, что лучший способ решения вопроса – это мир, а не война.

Несмотря на ясно выраженную антивоенную направленность, сценарий далек от пацифизма. И советский летчик, и финн не пытаются уйти от войны, они неуклонно верны присяге и воинскому долгу. И их стремление выйти к людям диктуется не просто желанием выжить, а необходимостью сохранить себя для продолжения борьбы. Каждый из них будет воевать до конца. Сценарий написан в несколько условной манере, что позволяет уйти от конкретизации места действия и не предполагает очень подробную психологическую разработку характеров героев (...).

Художественный совет ЭТК считает, что фильм, поставленный по этому сценарию (режиссер Г.Чухрай), будет интересным и нужным людям»¹⁵.

Руководство Главной сценарно-редакционной коллегии во главе с Е.Сурковым отнеслось к сценарию иначе. По обычаю «спорную» вещь отдали на закрытые отзывы штатным и внештатным членам коллегии. Выяснилось, что мнения рецензентов разошлись. Среди членов ГСРК обнаружились сторонники сценария. «Тема войны и мира в этом сценарии решается несколько необычно, это подтверждает право сценария на претворение. Ведь он утверждает человечность и гуманизм» (Э.Ошеровова). «Замысел авторов сценария привлекает своим лаконизмом и вместе с тем идейной значительностью. Сценарий обладает ясной мудростью притчи» (И. Раздорский). «Сценарий «Люди!» на общечеловеческую вечную тему. Это психологический тонкий рассказ о гуманном начале человека, о несовместимости понятий «человек», «жизнь», «война»... Это чухраевская тема. Можно надеяться, что фильм будет удачным» (В.Святковская).

Но были и другие оценки. М.Блейман отозвался о сценарии достаточно кисло, пустив в ход свой коронный аргумент, которым он впоследствии успешно торпедировал едва ли не все работы, переступавшие каноны

традиционного психологически-бытового повествования: «в сценарии нет характеров». «Мы не узнаем ни финна, ни русского. Они враждуют, что естественно, они потом помогают друг другу, что тоже естественно. Но мне не хватает в их поведении каких-то примет, – и психологических, и социальных. Слишком уж они равны, слишком похожи. И слишком из-за этого обнажена антивоенная сущность сценария. Она абстрактно антивоенная, почти пацифистская. Я этого не боюсь – разница между антивоенной вещью и пацифистской обычно бывает зыбкой. И налета, привкуса пацифизма в сценарии не было бы, если в нем были бы показаны какие-то, пусть и почти незаметные, характерологические, социально обусловленные различия.

Конечно, сценарий этот можно ставить и, конечно, будет довольно пристойная картина. Может быть, даже неплохая. Может быть, даже хорошая, если уж хорошо сыграют актеры. А им будем нелегко играть ситуации вне характеров.

Мне только жалко, что это хочет ставить Г.Чухрай. Он заслуживает, как режиссер, лучшей литературы. Но ничего не поделаешь – он выбрал это сам».

В подлиннике этого отзыва абзац об опасности «крена в пацифизм» жестко подчеркнут начальственным карандашом. Слабое местечко у авторов сценария было обнаружено! За него и взялись. «Мне кажется, опасность создания фильма пацифистского есть. Она заложена в самом сюжете сценария, и от того никуда не денешься (...). Что хочет сказать автор? Повторить еще раз о судьбе человека, сходной в чем-то с судьбой Маресьева? Или о том, что перед лицом общей опасности – перед смертью – все равны? Или это о том, как два хороших и мужественных человека силой обстоятельств стали врагами? Или о том, что война – противоестественное для человеческого общества состояние: кроме зла и горя, война ничего не приносит людям и даже мужественных и добрых делает врагами? Или это обо всем сразу? Мысль сценария разбросана, неясна и смутна. В этом, мне кажется, главный просчет». (Л.Боровикова).

Самый резкий отзыв написал Р.Юренев: «В характерах, в поведении, в обстоятельствах нет ничего такого захватывающего, оригинального, что могло бы поддержать интерес зрителя в течение полутора часов (...). Ситуация, в которой враги, испытывающие общие невзгоды в борьбе со стихией, вынуждены помогать друг другу – многократно использовались («Скованные цепью» Ст.Кремера, например). И должен сознаться, что при чтении сценария я все время что-нибудь вспоминал: то рассказ Д.Лондона «Сила жизни», то «Повесть о настоящем человеке», то «Неотправленное письмо», то американские фильмы о войне в пустыне. «Экспериментальность» фильма, каждый эпизод которого что-то напоминает – для меня весьма сомнительна.

Наконец тот факт, что летчики говорят на разных языках, – лишает их возможности вести психологическую дуэль, делает их общение примитивным. Зрителям, полагаю, будет весьма нудно слушать половину реплик на незнакомом языке.

Словом – сценарий произвел на меня отрицательное впечатление. Г.Н. Чухраю, после очевидной для меня режиссерской неудачи, когда он сделал средний фильм по очень хорошему сценарию В.Фрида и Ю.Дунского, следовало бы не заниматься экономическими экспериментами (художественная «экспериментальность» «Людей» – равна нулю), а искать глубокий и значительный сценарий, который бы позволили ему развернуть свой неожиданный талант и восстановить пошатнувшуюся творческую репутацию».

Собранного «компромата» было более чем достаточно, чтобы быстро и четко похоронить «крамольный» сценарий, но многоопытный Е.Сурков решил заручиться еще и отзывом И.С.Чернуцана – заместителя заведующего отделом культуры ЦК КПСС. Надо сказать, что Игорь Сергеевич не раз помогал кинематографистам в самых трудных для них ситуациях, показал себя человеком широким, образованным, принципиальным. Но в случае со сценарием «Люди!» – не могу это объяснить – он все же почему-то спасовал. Позиция его оказалась явно двойственной. «В этом талантливом произведении многие сцены написаны с большой художественной и психологической проникновенностью, за ними видятся кадры огромного эмоционального воздействия на зрителя. Такова открывающая сценарий картина воздушного боя, последующие блуждания Алеси, поиски пропавшего летчика.

При всей нарочитой условности ситуации (при «таране» уцелели оба летчика) сцены эти убеждают художественно, а, значит, они художественно и психологически достоверны.

Глубоко значительна, символична последняя картина, когда два находящиеся на краю истощения и безумия человека бегут по летному полю, пытаясь остановить, спасти ребенка.

Мне понятен и глубоко симпатичен замысел фильма. Ныне, когда осатаневшие догматики пытаются всякое упоминание о бедах и несчастиях войны третировать как выражение буржуазного гуманизма (с этих позиций был недавно подвергнут разносу рассказ и фильм «Судьба человека»), призыв к людям помнить уроки прошлого, решать конфликты человеческими, а не варварскими путями – актуален и современен.

Но эта гуманистическая направленность фильма должна быть очень точной, ибо, выступая против догматического третирования гуманизма, мы отстаиваем гуманизм классовый, «гуманизм с мечом в руке» (Г.Манн).

И с этой точки зрения сценарий вызывает большие сомнения и возражения. Они связаны прежде всего с образом Алеси Климова и противопоставлением его Солонену. Получается все же так, что, несмотря на оговорки (уверения Алеси в конце фильма, что он еще повоюет и отомстит), именно советский летчик Климов преодолевает больше препятствий к той человечности, к которой ближе финский ас. Классовая ненависть и чувство воинского долга оборачиваются у Алеси душевной черствостью, узостью, ничем не оправданной жестокостью.

И когда, например, он затапывает окурки, чтобы им не мог воспользоваться только что спасший его финн, симпатии зрителя явно не на стороне

советского, а финского летчика, у которого оказывается больше доброты, душевной щедрости и отзывчивости. Алеша обретает эти качества, только освобождаясь от классовой ненависти, которая воспринимается читателем как проявление догматической узости, чуждой человечности.

Так появляется в сценарии фальшивый мотив, который не снимается, а усугубляется последующими эпизодами. Очень неубедительна, по-моему (и очень не нова), кульминационная сцена, когда выпавшая у финна карточка наивной и простенькой девочки производит переворот в душах ожесточившихся до истерики врагов. И здесь некие нетленные общечеловеческие ценности противопоставляются классовым, якобы узким и догматическим представлениям. Борьбу с догматической узостью и душевной черствостью надо вести, не делая уступок ревизионистской всеядности. С этой точки зрения авторам сценария следовало бы вернуться к своему весьма талантливому, но не во всем точному в идейной устремленности произведению».

По заведенному в Малом Гнезниковском порядке, обычно после стадии закрытого рецензирования должно было быть проведено обсуждение сценария в Главной сценарной редакционной коллегии с участием авторов и представителей студии. На сей раз регламент был нарушен – обсуждение не состоялось. В одной из официальных комитетских справок по этому поводу говорится: «15.VII.1966 г. у т.Суркова Е.Д. состоялась беседа с т. Чухраем Г.Н., в результате которой т. Чухрай Г.Н. принял решение отказаться от постановки данного сценария без обсуждения его на заседании редакционной коллегии».

Что же это была за «беседа»? И какой силы были «аргументы»? Неведомо. Но, зная характер большинства отзывов членов ГСРК на сценарий «Люди!» и то, как виртуозно мог их преподнести Е.Сурков, догадаться можно.

Дальше все опять пошло по регламенту. На студию полетела официальная «похоронка»:

«Главное управление художественной кинематографии ставит Вас в известность, что по тематическим соображениям сценарий «Люди!» (авторы Е.Севела и Г.Чухрай) в план Экспериментальной студии включен быть не может.

Главный редактор
сценарно-редакционной коллегии

Е.Сурков»

Как правило, эта расхожая зловеще-мистическая формулировка – «отклонить по тематическим соображениям» – в официальных письмах-отзывах, отправляемых на студию, не расшифровывалась. Но во внутренних документах самого Комитета нередко то проскальзывали намеком, а то и прямо назывались мотивы отказа. По поводу сценария Е.Севелы и Г.Чухрая это звучало так: «Главным идейным недостатком сценария является то обстоятельство, что авторы занимают не столько антивоенную,

сколько пацифистскую позицию. Неверность в постановке вопроса «войны и мира», в обрисовке социальной и классовой сущности позиции противников – русского и финского летчиков – является главной причиной отклонения сценария «Люди!». Естественно, что идейные причины, побуждавшие Главное управление отказать ЭТК во включении этого сценария в тематический план, распространяются и на другие студии Советского Союза».

В мае 1968 года режиссер, придя в себя, вновь заявил о своем желании ставить отвергнутый сценарий. Студия обратилась в Комитет с просьбой пересмотреть приговор («Настойчивое желание и убежденность тов. Чухрая дают все основания полагать, что работа над этим сценарием может и должна быть продолжена»). Но на сей раз последовал еще более грубый и жесткий отказ, и на этом трехлетняя эпопея потопления «идейно-ошибочного» сценария была победно завершена.

«НЕТ ОЩУЩЕНИЯ ГРЯДУЩЕЙ ПОБЕДЫ...»

В каких узких и жестких рамках комитетские стратеги старались удержать развитие темы войны, показывает история прохождения через редакторские фильтры сценария Ю.Клепикова и Ф.Горенштейна «Испытание». И здесь, и в других случаях я сознательно не берусь давать свою интерпретацию сценариев и замыслов, о которых пойдет речь, дабы побереечь место для официальных документов. Вот первый из них:

«19.9.70 г.

Заключение киностудии «Ленфильм»
по литературному сценарию «Испытание»

Литературный сценарий Ф.Горенштейна и Ю.Клепикова «Испытание» оставляет сильное впечатление своей суровой правдивостью. Несмотря на то, что история, рассказанная авторами, драматична и даже во многом трагична, сценарий рождает чувство просветления, ибо в нем торжествуют принципы социалистического гуманизма.

Авторами найдена та интонация мужественной простоты, которая заставляет с абсолютным доверием отнестись ко всему происходящему. Мальчик, потерявший мать и оставшийся в трудное военное время один в чужом городе, сталкивается со многими людьми, почти все они, за исключением «дяди в кожаном» и его семьи, обрисованных с яростной беспощадностью, – несмотря на собственные горести и заботы, находят возможность так или иначе помочь ребенку (...).

В сценарии удалось счастливо избежать сентиментальности и слащавости (фабула таила такого рода опасности), – он суров, но не мрачен, драматичен, но не пессимистичен и прежде всего предельно искренен.

Считая сценарий «Испытание» правдивым и гуманистичным, отмечая его художественные достоинства, киностудия «Ленфильм» прини-

маст его и представляет Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР.

Директор киностудии «Ленфильм»

И.Киселев¹⁶

Думаю, что уже первая фраза столь благожелательной рекомендации – «сценарий оставляет сильное впечатление своей суровой правдивостью» – вызвала у верховных стражей Комитета отнюдь не ту реакцию, на которую она была рассчитана. Тем более, что за фамилией одного из авторов, Ю.Клепикова, начиная еще с «Аси-хромоножки», тянулся длинный шлейф далеко не самых благодных воспоминаний.* Не мудрено, что очередная его работа сразу была взята под жесткий контроль.

Отрецензировать сценарий было поручено М.Блейману и С.Юткевичу. Первый из них сценарий Ю.Клепикова и Ф.Горенштейна поддержал безоговорочно («Здесь встретились два талантливых человека, и, конечно, получилось интересно... Все детали сценария написаны хорошо и зорко»). С.Юткевич на этот раз написал отзыв резкий и сердитый: «Сценарий «Испытание» меня глубоко огорчил, так как он не только не является шагом вперед, но и написан с позиций, представляющихся мне давно пройденным этапом, – то есть натуралистического описательства... Все это писать очень обидно, так как авторы – люди явно одаренные и некоторые эпизоды написаны одаренной рукой, но в целом вся их бескрылая направленность делает вещь тоскливой, ничем не обогащающей зрителя и не продвигающей вперед искусство советского кинематографа».

На обсуждении в ГСРК у сценария обнаружились «грехи» прямо противоположные. А.Балихин (куратор тематической группы военно-патриотических фильмов): «Что меня смущает в манере записи сценария? Некоторая абстрактность образов, абстрактность происходящего, вещей и людей: некая притча, которая разворачивается на материале в высшей степени непритчеобразном».

Что касается конкретных претензий, то они заключаются в следующем. Мне кажется, что атмосфере жизни в сценарии не хватает чрезвычайно существенных моментов, которые связаны с точной характеристикой времени происходящего действия, потому что для нас принципиально важно – происходит ли оно в начале 1941 года или в 1944-м году. Есть в сценарии информационный ряд, сообщающий, что рассказанная история происходит не в начале, а в конце войны, но нет ощущения, что это происходит в момент поворота военных событий, нет настроения грядущей победы».

Именно в это и вцепились. Заместитель главного редактора В.Сытин сказал: «Не решено главное: не освещена тема самого великого подвига советского народа, который уже начал ломать хребет немецким захватчикам. А ставить такой бытописательский фильм о том, как трудно жилось нашим людям во второй половине войны, нет никакого резона».

* Показательно, что в «справочнике «Сценаристы советского кино», изданном в 1972, имени Ю.Клепикова попросту не значится, хотя к тому времени на его счету был, наверное, добрый десяток сценариев. Все они были остановлены на верхних этажах Кинокомитета.

М.Блейман, обнаружив столь резкое неприятие сценария, мягко и уклончиво, но все же попытался защитить свою ранее заявленную позицию. А.Арноштам поддержал Ю.Клепикова и Ф.Горенштейна твердо: «Я давно не читал такой хорошей сценарной литературы, написанной талантливейшей рукой». Р.Юренев эту линию защиты осудил: «Лев Оскарович оказал дурную услугу, проведя параллель с Толстым, он сделал образы сценария еще более мелкими и серыми. Порок этого сценария в его глубокой вторичности (...). Все это было, было и много раз было (...). У вас будет унылая вещь, которых мы много видели, и я решительно против того, чтобы эту вещь ставили. Здесь нет ядра, над которым стоило бы работать».

Резкое, до предела накаленное обсуждение кончилось внезапно и драматично. Вот как это зафиксировано в стенограмме:

«Тов. Клепиков: Большое впечатление произвела наполненная неблагоприятным желанием речь товарища Юренева. И раз здесь уж так бестактно говорили, так грубо говорили, то и я, в свою очередь, буду так говорить!

Тов. Сытин: Я не хочу, чтобы вы здесь подобным образом разговаривали. Говорите спокойно и по существу.

(Клепиков уходит)».

Вскоре на «Ленфильм» поступило официальное заключение Комитета: «Главное управление, в сожалению, вынуждено констатировать, что убедительного и цельного художественного решения в сценарии не найдено, что он неточен по своему идейному звучанию и не создает правдивой, исторически конкретной картины жизни в указанное время.

Обращает на себя внимание тенденциозная разработка атмосферы времени и психологии персонажей (...), когда исход войны не вызывал сомнений и настроение всего народа было недвусмысленно приподнятым, оптимистическим.

(...) В сценарии совершенно не чувствуется организующих усилий государства и партии, направленных на разгром врага и установление порядка военного времени в тылу. (...) Вместо этого в сценарии царят хаос и неразбериха, которые кажутся еще большими и страшными от того, что поданы глазами испуганного маленького мальчика, оставшегося в полном одиночестве.

Обобщенность, к которой стремятся авторы, часто оборачивается абстрактностью характеров (...).

Главное управление художественной кинематографии не может считать сценарий «Испытание» перспективным. Перспективы включения в тематический план могут появиться у сценария только после вдумчивой и серьезной работы в свете указанных выше замечаний и рекомендаций. Очевидно также, что предстоящая работа связана с серьезным переосмыслением предложенного замысла.

Заместитель Главного редактора
сценарно-редакционной коллегии

В. Сытин»

Студия и авторы все же решили не сдаваться и попытались спасти сценарий. Была проведена его капитальная доработка. Но Комитет жаждал

не художественных совершенств, а переработки самой концепции. А пото-
му отзывы членов ГСРК и на второй вариант ничуть не потептели. Р.Юре-
нев писал: «Общее впечатление от людей сценария – унылое, гнетущее,
серое. Оно усиливается от проведения через весь сценарий линии едущих
домой слепцов, держащихся за веревку (...). Если студия «Ленфильм»
неприменно хочет выпустить еще одну картину про детей во время войны,
что, на мой взгляд, не является столь важной и актуальной темой, – то
нужно постараться сделать картину более светлой, мажорной, более ясно
показывающей силы победившего народа, а не мытарства и растерянность
неуправляемой толпы». Из Москвы последовал новый отказ: «По-
прежнему не удалось главное – показать в сценарии, что народ побеждает
в громадном историческом испытании (...). Сценарий не дает исторически
правдивой картины жизни советского народа в годы окончания войны».

Поражаюсь стойкости ленфильмовцев! В явно безнадежной ситуа-
ции они снова засели за работу. В мае 1971 года в Комитете получили еще
один – уже третий! – вариант сценария. В сопроводительном письме студии
говорилось: «Сейчас в сценарии более отчетливо выявлена оптимис-
тичность атмосферы и то предчувствие грядущей победы, которое
определяет мироощущение героев. Вне зависимости от драматизма или
даже трагизма их личных судеб. С этой целью включены дополнительно
эпизоды с молодым солдатом – Героем Советского Союза, расширена сцена
с врачами и произведен ряд других изменений и уточнений. Все это
позволило яснее прояснить гуманистический пафос сценария и точнее
охарактеризовать его героев.

Хотим еще раз подчеркнуть, что считаем сценарий «Испытание» основной
для создания правдивого, оптимистического фильма, нравственный пафос
которого – в утверждении высоких моральных качеств советского человека».

Доработка оказалась в самом деле столь радикальной, что теперь это
признали практически все члены ГСРК, рецензировавшие третий вари-
ант. Даже непримиримый Р.Юренев заметно потеплел: «Я прочел третий
вариант этого сценария. Должен оказать, что авторы, упорно перераба-
тывая его, – добились положительных результатов. Атмосфера сценария
сделалась более жизнерадостной, мысль о солидарности советских людей,
взаимовыручка в трудных условиях – выступила четче (...). Мучить авто-
ров новыми доделками считаю нецелесообразным. Всякое произведение
от слишком усердных усовершенствований становится хуже. Второй
вариант сценария «Испытания» был лучше первого, третий – лучше
второго. Теперь можно разрешить к постановке».

Значит, победа?

Вот итоговый документ этой мучительной истории:

«31.5.1971 г.

Директору киностудии «Ленфильм»
тов. Киселеву И.Н.

В Комитете по кинематографии при Совете Министров СССР рас-
смотрен сценарий Ф.Горенштейна и Ю.Клепикова «Испытание» (режис-
сер Ю.Клепиков).

Следует отметить, что над сценарием после обсуждения его в Главном управлении художественной кинематографии проделана определенная работа.

Однако постановка фильма по этому сценарию представляется нецелесообразной по тематическим соображениям.

В.Баскаков»

«НЕ ОТВЕЧАЕТ
ОСНОВНЫМ ЗАДАЧАМ...»

Запрет на постановку «Испытания» не был ни случайным, ни единичным фактом. Гибель десятков перспективных сценариев о войне заранее была предрешена тем, что у Комитета раз и навсегда установилось представление о том, какие фильмы о войне нужны, а какие не нужны. Вот очень характерный в этом отношении документ:

«28.8.1965 г.

Директору киностудии «Ленфильм»
тов. Киселеву И.Н.

Около двух лет назад сценарий по рассказу Э.Казакевича «При свете дня»* вызвал ряд серьезных критических замечаний и не был рекомендован к постановке. Сейчас студия «Ленфильм» снова прислала его в Главное управление художественной кинематографии. Рассматривать вторично этот сценарий в настоящее время мы считаем нецелесообразным, так как по своей теме он не отвечает основным задачам, которые стоят перед нашей кинематографией в области разработки проблем Великой Отечественной войны, показа ее героики.

Сценарий «При свете дня» возвращаем.

Начальник Главного управления

Ю.Егоров»

Но что же это за «особые задачи», высоте и важности которых не могло соответствовать даже произведение такого известного талантливого писателя, как Э.Казакевич?

Вот еще одно послание на «Ленфильм»:

«15.7.68

Директору киностудии «Ленфильм»
тов. Киселеву И.Н.

Главное управление художественной кинематографии рассмотрело вашу просьбу об (...) экранизации книги В.Инбер «Почти три года».

Несомненно, что дневник В.Инбер представляет собой талантливое произведение, раскрывающее события ленинградской блокады в лирическом аспекте, как раздумья и переживания героини, прошедшей почти три года в осажденном городе.

* Сценарий А.Володина.

Вместе с тем нельзя не учитывать, что большинство фильмов, созданных на материале блокады (в том числе и последние из них – «Просто девочка» В.Бунеева и «Дневные звезды» И.Таланкина) раскрывают тему именно в лирическом, психологическом плане, рассказывают о частных судьбах отдельных людей.

По нашему глубокому убеждению, наиболее целесообразной и актуальной сегодня была бы работа более широкого плана, где показ блокадного быта и героизма ленинградцев сочетался бы с раскрытием их общенародного подвига, того места, которое занимает ленинградская оборона в общем ходе войны, и, наконец, той изощренно жестокой политики гитлеровцев, к которой они прибегали, стараясь сломить сопротивление в городе.

Очень важно осмыслить оборону Ленинграда с позиций «общестратегических», как важнейший фактор Великой Отечественной войны, сыгравший огромную роль в разгроме гитлеровского нашествия.

Именно такой аспект блокадной темы представляется оригинальным, современным и именно на его решение целесообразно направить сейчас усилия режиссеров-постановщиков.

Что же касается произведения В.Инбер, то оно не дает, на наш взгляд, необходимого материала для масштабного решения темы ленинградской блокады.

Начальник главного управления

Ю.Егоров

Главный редактор

Сценарно-редакционной
коллегии

И.Кокорева»

Должен заметить, что о необходимости величественных батальных кинополотен комитетские стратеги твердили денно и нощно. Но подчас речь заводили о «кинофресках» и «эпопейном масштабе» только потому, что просто-напросто надо было придумать какую-нибудь «слишком» камерную, «слишком» психологическую вещь. Когда же им предлагали истинно художественные и вполне масштабные, вполне эпопейные вещи, они вдруг уходили в кусты и изобретали поистине дьявольские мотивировки, чтобы не дать осуществиться этим предложениям. Расскажу об одном из таких финтов.

«Заместителю председателя
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
тов. Баскакову В.Е.

Уважаемый Владимир Евтихианович!

Киностудия «Ленфильм» намечает экранизацию повести Ан.Кузнецова «Бабий яр». Это произведение, на наш взгляд, обладает большими художественными достоинствами. Обращаясь к мрачному периоду оккупации

Киева гитлеровцами, автор показывает фашистское нашествие как общенародное бедствие, рождающее гнев и ненависть народа к захватчикам. Достоинства повести дают основание надеяться, что на основе ее будет создан значительный фильм, имеющий большое воспитательное значение.

Принципиальное согласие автора на экранизацию нами получено. Учитывая важность и сложность темы, мы собираемся поручить написание сценария одному из крупных драматургов. В качестве режиссера-постановщика намечен С.Г.Микаэлян.

Несмотря на то, что действие повести происходит в Киеве, мы считаем целесообразной постановку картины на «Ленфильме», что вполне отвечает желанию автора, – как сообщил нам Ан.Кузнецов, он по творческим соображениям решительно отказывается от передачи своего произведения Киевской студии им. Довженко.

Просим сообщить соображения Комитета о возможности экранизации на нашей студии повести Ан.Кузнецова «Бабий яр».

Главный редактор киностудии «Ленфильм» И.Головань»

«Соображения» Комитета оказались поистине удивительными.

«Не отрицая больших идейных и художественных достоинств повести «Бабий яр», сценарно-редакционная коллегия считает, что по всему сюжетному строю произведения и месту действия всех происходящих событий (Киев) – экранизация «Бабьего яра» может быть осуществлена силами кинематографистов Украины».

Член СРК

И.Чекин»

Спрашивается: где же логика? Ведь сам автор повести не хочет отдавать свое детище студии имени Довженко. Да и сама эта студия такого желания не обнаруживает. Концы с концами никак не сходятся. Нет, сходятся! И логика здесь железная: любой ценой не дать сделать «сомнительную» вещь...

К числу «сомнительных» в свое время – еще до того, как Ларисе Шепитько удалось сломить сопротивление Комитета – была отнесена и повесть Василия Быкова «Сотников», сценарий по которой первоначально написал сам автор. Р.Юренев так оценил этот сценарий: «Талант и гражданственность Василия Быкова вызывает во мне глубокое уважение. Писатель не изучал, он выстрадал материалы войны, он проникает в сущность человеческих характеров, чувств, побуждений, он страстно осуждает малодушие, ведущее к предательству, и воспекает мужество и верность даже тогда, когда они ведут к гибели».

Сценарий «Сотников» написан хорошо: ясно, зримо, экономно. Сюжет, характеры, атмосфера, мысль – все выражено отчетливо, сильно. Однако, как мне ни печально, я не могу рекомендовать к постановке эту бесспорно талантливую и честную вещь. Я бы не хотел видеть на экране такой фильм – все в нем мрачно, безысходно, безнадежно.

Память о Великой Отечественной войне – одно из ценнейших моральных достояний современного советского человека. И в этой памяти ценны не только фанфары побед, но и испытания, страдания, народные беды, которые несла война. Но когда в художественном произведении есть только эти беды и страдания, да еще предательство, трусость, измена – это искажает историческую перспективу. Кино обладает огромной силой обобщения, поэтому факты и характеры, написанные Быковым, правдивые сами по себе, – на экране могут перерасти в неверное, одностороннее представление о войне.

В сценарии – все гибельно. Гибельна честная и мужественная прямолинейность Сотникова. Гибельно самоотверженное принятие на себя миссии старосты – стариком Петром. Гибельно бабье, пассивное, но человеческое поведение Демчихи. Гибельна и борьба за жизнь – кто бы и как бы ни боролся: и жалкие детские попытки еврейской девочки спастись, и хитроумные расчеты сильного, жизнеспособного Рыбака. Выхода нет ни в чем: ни в геройской гордости, ни в зверином жизнелюбии, ни в религиозном следовании предначертаниям долга, ни в детской невинности и чистоте. И как бы страстно ни воспевал Быков Сотникова – мрачность общей концепции очевидна: будь ты чистым или подлым, будь мудрым или наивным – конец один. Но ведь мы все-таки не сгибли, победили!

И еще: локальность, ограниченность места и времени действия сценария как-то выводит за скобки то важнейшее обстоятельство, что мы воевали с немцами, фашистами. В «Сотникове» эта большая война не ощущается: мы воюем между собой, партизаны с полицией, коммунисты с кулаками, патриоты с предателями. Такая композиция была бы оправдана в сценарии о гражданской войне, но не о Великой Отечественной. Основное в ней не междоусобицы, а народное единство.

О войне нужно делать глубокие, честные, драматичные фильмы. Надо перестать трепать военную тему в поверхностных шпионских и приключенческих «боевиках». Но и безысходная мрачность «Сотникова» для глубокого и верного изображения войны – недостаточна. Нужна большая широта кругозора, большая многокрасочность».

Вот так. Позарез нужна «большая многокрасочность». Вынь да положь!

А в реальной практике киноаппаратчиков удавка запретов и ограничений стягивается все туже и беспощаднее. Не годится «бытописательство», но не проходят и «абстрактность и «притчевость».

Отвергается «камерность», «лирическая исповедальность», но осуждается и «обнаженный трагизм», который трактуется как «безысходная мрачность». Так, может быть, устроит хотя бы романтизированный подход? Ну, такой, например:

«Художественный совет 3-го творческого объединения студии «Ленфильм» рассмотрел и одобрил литературный сценарий М.Калика и А.Шарова «Король Матиуш и Старый доктор», основанный на мотивах творчества выдающегося польского педагога и писателя Корчака.

Важным опорным моментом сценария является связка-утопия Корчака о детском короле Матиуше, в которой выражен существенный мотив его

педагогике: серьезность детства, доверие к инициативе и самостоятельности ребенка. По мысли Корчака, детство – не приготовление к жизни, это – сама жизнь, сложная, особенная, исполненная прекрасной духовности. В замысле картины именно этот мир сталкивается с бесчеловечностью и смертоносным варварством фашизма.

Существо замысла состоит в параллельном разворачивании сказки и изуродованной фашизмом действительности, причем последняя выражается в стилистике, приближенной к репортажу и прямо включающей в себя документальный киноматериал. Оба эти ряда взаимно – проникают и взаимодействуют, обнаруживая наряду с наивно-фантастической также и реальную сторону сказки: заключенную в ней силу разума, убеждения, добра и солидарности – ту силу и высоту духовности, в которой преодолевается бесчеловечная действительность, создаются условия подвига, формируется духовный комплекс героя (...).

Замысел картины, отражающий мир детской жизни и фантазии, является антифашистским по своей идее и своему основному пафосу. Совмещая сказку и действительность, прошлое и настоящее, конкретное время и прелесть детства в его вечной и непреходящей повторяемости, замысел картины по жанровой задаче имеет в виду сближение острой фантазии и документальности, репортажного и игрового кинематографа, трагедийности и комизма, доброго юмора и сарказма.

Художественный совет считает, что в литературном сценарии М. Калика и А. Шарова изложенные здесь задачи в основном нашли свое решение.

С учетом предложенных замечаний художественный совет принял решение одобрить литературный сценарий «Король Матиуш и Старый доктор» и представить его для утверждения руководству студии и Госкомитета, подчеркнув со своей стороны высокую оценку предлагаемого замысла картины.

Председатель художественного совета

В.Я.Вентеров»

Вот, казалось бы, и «диапазон», и желанная «многокрасочность», и «светлое и горькое». Но... Дерзкий, открыто экспериментальный сценарий решили в первую очередь проверить на М.Блеймане, зная его неприятие произведений, не вписывающихся в традиционное повествовательно-психологическое направление. Блейман, однако, на сей раз проявил и терпимость к художественному инакомыслию, и достаточную проницательность. Отзыв его в основном был вполне положительным: «А.Шаров написал превосходный очерк о Корчаке. Сказка Корчака о короле Матиуше превосходна и популярна. М.Калик – режиссер, тяготеющий к сказке, к работе с детьми, к лирическому характерам взрослых. Еще кажется, что лучшего выбора материала для своей постановки М.Калик сделать не мог. Этот материал «ложится» в его художественную психологию, очень к нему подходит (...).

Я должен сказать, что изобретение в работе авторов есть, вернее, есть заявка на это «художественное изобретение», и что, по моему мнению, поставить фильм с поляками или без них о Корчаке надо. Это удивительная

фигура мирового плана, мирового гуманистического героизма и заслуживает фильма. А ставить этот фильм должен именно М.Калик...»

Казалось бы, путь открыт. Однако дальнейшая судьба сценария полностью теряется в густом комитетском тумане. Официального прямого отказа, вроде бы, и нет. Но в деле сохранилась служебная записка И.Чекина своему шефу Е.Суркову: «Дорогой Евгений Данилович! М.Н.Калик – был у меня, и мы провели чрезвычайно краткую беседу, т.к. основной вопрос, целесообразно ли запускать в производство такой – фильм – мы можем решить лишь вместе с Вами (...). Я излагал свои краткие соображения Вл. Евт.* о сомнительности такого замысла в плане нашей кинематографии. Он их разделяет. (Естественно, что на беседу с Вл. Евт. я при встрече не ссылался).

Если вы успеете отдыхать до моего возвращения из Ленинграда (22.XI), оставьте, пожалуйста, Ваши соображения.

Приветствую

Игорь Вяч.
17.XI.66 г.»

Документальных свидетельств «соображений» Е.Суркова не сохранилось. Надо заметить, что этот человек, оставивший столь яркий и глубокий след в судьбе нашего кино, каким-то образом умудрился не оставить конкретных документальных следов своей титанической деятельности. Тем не менее итог известен: поставить сценарий о Корчаке не дали: запретить прямо и откровенно, как и в других случаях, столь яркую антифашистскую вещь, по-видимому, было все же не совсем удобно. Да и что тогда могут подумать в братском социалистическом государстве? Но вот именно в связи с последним и родилась дьявольская мотивировка отказа: зачем нам фильм на польском материале, если даже сами поляки не собрались до сих пор сделать такой фильм?

Выход из неловкого положения был найден... На кладбище неосуществленных замыслов, каждый из которых мог – в большей, в меньшей ли степени – но непременно продвинуть наше кино вперед, раздвинуть пошире диапазон разработки темы войны, углубить ее, вырос еще один безымянный, неведомый никому холмик.

Сколько же их было?

В неизбежно беглом обзоре я коснулся в основном тех потерь (далеко не всех!), которые понесла на этом «тематическом направлении» только одна наша студия – «Ленфильм». А ведь рубили везде на всех стадиях с наименьшей беспощадностью. Если только перечислить оригинальные сценарии и экранизации известнейших произведений военной прозы, начиная со сценария А.Солженицына «Истину знают танки», «Пастуха и пастушки» В.Астафьева, то есть реальная возможность целиком заполнить оставшееся пространство этой главы одними названиями и фамилиями. Но ведь надо сказать и о том, что мы потеряли на других направлениях...

* В.Е. Баскакову.

КАК РУССКУЮ ИСТОРИЮ КАЗНИЛИ...

Главные идеологи режима и их прислужники в науке, пропаганде, культуре не только улучшали, всячески прихорашивали, поднимали на котурны историю страны советских времен, но и зорко следили за тем, чтобы все выходы ученых, художников, публицистов в более отдаленные эпохи осуществлялись только в строгих рамках их священного Писания. Между тем, как уже отмечалось, удержать общественную мысль в этом заданном коридоре было нелегко. В научных исследованиях, в книгах, спектаклях, фильмах авторская мысль все настойчивее рвалась за пределы дозволенного.

В кино первым осуществил мощнейший прорыв к новому, раскрепощенному видению отечественной истории А.Тарковский в своей кинофреске «Андрей Рублев». Эта самая крупная, самая значительная работа советского кино 60-х годов была встречена в штыки именно высшим партийным руководством. И не случайно. И дело не в том, что фильм А.Тарковского вызывал прямые и пугающие аллюзии с современностью – картины народного бесправия, глумления над художниками и т.д., размещенные в координатах XIV–XV веков, прямо перекликались с тем, что происходило в советской империи. Еще больше партийных инквизиторов раздражал и страшил сам строй мышления художника, раскованность и открытая независимость его мысли. Где тут марксистско-ленинские позиции?! Куда подевался классовый подход?! Взыграла и гордость великоросская. «Фильм унижает достоинство русского человека, превращает его в дикаря, чуть ли не животное», – возмущался главный кремлевский культуролог П.Демичев*.

Расправа над «Андреем Рублевым», санкционированная ЦК КПСС, должна была послужить суровым предупреждением. Кинематографистам откровенно дали понять: подобные походы в историю ни для кого не кончатся добром.

Не подействовало...

«ШУКШИН СОШЕЛ С УМА!»

В августе 1967 г., когда только-только зарезали фильм Тарковского, на студии имени Горького обсуждается сценарий Василия Шукшина «Степан Разин». Печальная участь «Рублева», подробности его мытарств доподлинно были известны каждому участнику обсуждения. И заявлять в такой обстановке историческую тему – масштабную, сложную, да еще более кровавую и «аллюзийную» – это со стороны Шукшина было, конечно, не слишком осмотрительно.

Однако, как ни странно, ничего страшного на обсуждении не произошло. Пожалуй, даже из всех бесчисленных обсуждений сценария – и пред-

* Полный текст хулительной грамоты опубликован в «Искусстве кино», 1989, № 10. С. 70.

шествующих и последующих – этот разговор на студийном худсовете для автора оказался самым благосклонным, обнадеживающим, почти счастливым. Сценарий, написанный ярко, мощно, заразительно, поразил абсолютно всех и потеснил страхи. Каждый из выступавших не скрывал своих восторгов. Наперебой, нагромождая все более горячие эпитеты и сравнения, хвалили «грандиозные народные характеры», «эмоциональность», «обнаженный драматизм» и «великолепный язык». Правда, каждый из участников обсуждения, с радостным изумлением отмечая незаурядность шукшинского сценария, его оригинальность, мощный прорыв за пределы сложившихся стереотипов, тут же норовил высказать пожелания и советы. Одним показалось, что надо бы еще подналечь на объяснение социальных причин разинского восстания: «Не хватает сцен народной жизни, олицетворяющих безысходные тяготы подневольной Руси (А.Кривицкий). В.Погожевой почудился чрезмерный нажим в «антирелигиозных сценах» (богоборчество Разина). Л.Кабо смутило «излишнее смакование вольницы»: «Тут есть перебор в сценах разгула, в сценах празднества». Один из выступавших (С.Бабин) встревоженно спросил, не слишком ли уж чрезмерен в сценарии сам пафос свободолюбия? «Много там раздается возгласов: к вольнице, и вольнице! Мне как раз кажется, что много этих свободолюбных тенденций. Хотелось бы больше выпятить то, что лежит в основе этого. Не может быть свободолюбия ради свободолюбия. Стремление к свободе это есть средство, тут должно лежать что-то житейское». Примечательный манифест!

Бахтиярова, похвалив Шукшина за то, как ярко и талантливо вылеплен в сценарии сложный и непредсказуемый характер Разина, тут же затребовала от автора: «Мне не хватает правды его поведения, правды его поступков, правды желаемой цели. Я часто вижу некоторую маньячность, даже признаки эпилепсии... Мне мешали такие моменты, когда Разин заходится в истерике, близкой к падучей.

Вслед за Бодлером, который написал «Альбатроса», и Горьким, создавшим «Буревестника», мы можем сказать «Безумству храбрых поем мы славу...» Но я хотела бы знать, чем руководствовалось это безумство?»

Прозвучал в ходе обсуждения – и не раз – упрек в том, что «сценарий изобилует сценами разинских зверств и всяческих «казней египетских» (А.Кривицкий). «Я прочитала сценарий, и у меня в глазах – кровь, кровь, кровь... Всего этого слишком много, – беспокоилась Н.Торчинская. – Разин обязательно должен вызывать чувства хорошие, добрые. Но я боюсь, что то количество крови, которую он льет, не вызовет чувства симпатии, уважения в отношении Степана Разина».

Прозвучали и другие упреки, советы, предостережения. Все они до единого – куда более грозно и жестко – прозвучат на последующих стадиях утверждения сценария в более высоких инстанциях. Но пока, растворившись в размятающей волне восторженных комплиментов и поздравлений, они, похоже, не слишком насторожили Шукшина. В заключительном слове он терпеливо объяснял свою позицию по всем прозвучавшим замечаниям: «Для начала я скажу, что представляет собой данная работа.

Это в сущности третий вариант. Я понимаю, что и сейчас материала многовато. Я убрал 60 страниц из 300. Не без боли это было сделано, но я понимаю, что еще придется тревожить себя и делать трудную работу.

Но объем не должен пугать вот почему. Мне его хочется сохранить не только потому, что я устал переделывать. Просто время далекое и все мало его знают. Я тоже до того, как начал его изучать, мало знал. Предстоит работать большому коллективу и от того, что люди будут больше знать об этом времени – хуже не будет (...).

Сейчас уже надо переходить к режиссерскому варианту (...). Другое у меня сейчас и не получится. Я не смогу писать еще один вариант, я просто устал. Силы появятся, когда будет некое новое осмысление этого материала, более конкретное. Даже прометровать одну разговорную сцену – и то будет полезно. Когда «застучит» время – все неизбежно сократится.

Какова цель движения Степана Разина? Цель эта – свобода, вековая мечта народа. Москва – это олицетворение врага. Но целью движения не было прийти в Москву. Это мятеж, бунт. Цель этого мятежа, цель бунта, революции – свобода. Как она организуется – это другое дело (...).

Ополитической программе, конечно, трудно говорить. Но я попытался что-то сделать в этом плане. Разин говорит о всеобщем казачьем государстве, которое предполагает выборность атамана. Я не знаю, думал ли он так, но вставил это в сценарий. Такой характер подготавливался. Не он первый, не он последний. И история нам предлагает думать о разинском движении не как о движении строго продуманном, с партией, с уставом. Даже наши историки не могли при всех натяжках назвать первый персидский поход началом восстания: это был обыкновенный разбойный поход (...).

Что касается антирелигиозных выступлений и вообще этой части сценария, то мне хотелось в данном случае показать, что человек оказался свободным до конца. Только за такой натурой могли пойти люди. Он поднял руку не только на царя, но и на бога. Это сила! В XVII веке это еще страшновато, а он это сделал, хотя не без робости и не без оглядки, и таскал за собой липового патриарха (...).

Степан Разин противоречив как данный конкретный характер. В данном случае его натура позволила ему стать во главе такой силы. Но он многое путал, многое не так делал. После всех наших исторических фильмов мне хотелось оставить сумятицу, сохранить большую непоследовательность. По сути дела произошло предательство под Симбирском. Наши романисты Злобин и Чапыгин этот острый угол обходили. Разин был ранен в этом ночном бою и его якобы вынесли без памяти. Таким образом, честь Разина как бы сохранялась.

Однако сохранившиеся документы говорят о другом. В них рассказывается, что сам Разин распорядился: казакам сесть в челны, оставить мужиков. Он действительно был ранен, но не настолько, чтобы не соображать. Но началась паника. Разин решил, что их окружают.

Может быть, нам будет дороже такая фигура, как бы несколько скомпрометированная. Может быть, дороже станет такой человек. Я в этом уверен, но мне хотелось бы убедить других. Мне кажется, пришла пора

говорить о нашей истории так, как она происходила. Я с жадностью читаю правду о наших исторических событиях. Она меня больше волнует, чем все наслоения, которые были.

Вопрос о жестокости. Он уже возникал в разговоре о Баскаковом: не слишком ли Разин жесток? Разин был жесток, иногда бессмысленно жесток. Он сбросил с колокольни князя, потом вспомнил, что у князя осталось двое детей – восьми и шестнадцати лет. Велел привести их и приказал повесить на крючья за ребра. Они всю ночь так и висели. Утром мать этих детей вымолила себе младшего, а старшего он сбросил.

Я пытался это объяснить. Но это трудно поддается объяснению. Я не дал и десятой доли того, что есть в документах. Тут спрашивали: когда идет такая сцена – человек пятнадцать в ряд, спибают головы, течет кровь... Как это представить? Нужно, очевидно, полагаться на чувство меры. Мы найдем ту меру, которая позволит это представить. Но разговор о жестокости должен в какой-то степени остаться.

Вот почему. Это общий ответ на вопрос – нужен ли этот проработанный исторический фон и нужно ли это объяснять. Думаю, что не нужно, потому что это повлечет за собой, во-первых, увеличение материала. Во-вторых, это уже работа рядом лежащая. Я ограничил себя сознательно раскрытием движения через характер Разина, с мечтой о свободе русского человека, с любовью его к свободе.

Таким образом, у меня в данном случае не полезет в сценарий этот исторический фон и не найду ему там места.

Я весьма высокого мнения о картине А.Тарковского, это огромная работа. И я не хочу сказать, что я с ним полемизирую. Но мне представляется иным решение исторической темы. Он сделал исторический фон героем. Картина эта не имеет права называться «Андрей Рублев». Это эпизоды народной жизни XII–XIII веков или что-то в этом роде.

Мне представляется, что эпоху можно почувствовать и в характере, а нанизывать еще сцены народной жизни не следует – сцены народного бедствия, сцены страдания мужика. Я ничего другого, кроме уже известного, тут не найду. И если бы это было в сценарии, то вы бы сказали, что это делать не нужно. Это была бы иллюстрация о тяжелой жизни русского народа в XVII веке. Мне же представлялось наиболее важным почувствовать человеческое стремление к свободе и проследить, как рождались такие фигуры как Пугачев, Болотников, Разин. Какие силы вели Разина и какие силы позволили ему вести за собой народ. Он до того, наверно, намечтался об этой свободе, что это дошло до неистовства, до истерики. До того что в одном человеке затягивалось в тугую узел и заставляет болеть сердце, что он становится излишне жестоким. Я в этом нахожу объяснение, повторяя, что от соразмерности зримого и написанного слова есть дистанция, пройдя которую, все придет в норму. Я отнюдь не сторонник таких вещей, когда жгут корову. Но пока это необходимо иметь в материале. Потом это механически отпадет (...). Если я сейчас все это почищу в литературном сценарии, то он будет голым, беспомощным. Разин сейчас размахист и бун, и пьет много. Когда же это подойдет ближе к делу, то это будет

реальный человек, который не будет без конца метаться с саблей. Мы его потихонечку осадим. А сейчас я это сделать не могу.

Это же не роман, который надо сдавать в издательство. Это наш рабочий материал, с которым вы благословите нас двигаться дальше (...).

Я прошу поддержать мое предложение: пока оставить это в таком объеме – 250 страниц, и оставить вопрос о жестокости. Разин был, кстати, представлен (в предыдущих вариантах. – В.Ф.) еще более жестоким. Но кое-что уже вырезано, изменено. Но дальше я не могу переписывать, переделывать. Я смогу сделать то, что нужно, только в процессе работы с живым материалом. Например, сцена, когда он мозжит каблуком голову поверженному воеводе, – эта сцена вырезана, ее уже нет в сценарии. Две-три таких поправки, и не будет разговора о жестокости. Но пока это мне нужно. Пока мне Разин нужен такой, какой он есть в сценарии».

Обсуждение, протекавшее в обстановке нарастающей эйфории, воодушевления, близилось к завершению. Перспектива постановки столь впечатляющего сценария всем казалась близкой, окрыляющей, ничем не омраченной. В.Бирюкова, главный редактор студии, выступавшая последней, вернула всех на землю:

«Я целиком согласна, что нужно перейти к следующему этапу работы.

Но я должна вас предупредить: поскольку эта картина очень дорогая, поскольку в Комитете уже напуганы Тарковским (имеется в виду запрещение «Андрея Рублева». – В.Ф.), поскольку они далеки от производства и не знают нашего режиссера и автора так, как его знают наши редакторы, – Вы им даёте основания для того, чтобы вернуть сценарий. Повторяю, с деньгами очень плохо, а такая картина будет стоить не менее 20 миллионов (в старых деньгах). Одна такая картина съест все картины объединения, плюс те справедливые замечания, с которыми Вы в общем согласны, – все это будет поводом для того, чтобы вернуть сценарий».

В.Бирюкова, видно, знала, что говорила. Ее невеселые предсказания сбылись с лихвой...

События развивались следующим образом: 2 сентября 1967 г. сценарий «Степан Разин» лег на стол главного редактора ГСРК Е.Суркова в сопровождении студийного заключения, написанного в самых что ни на есть пламенных тонах. Но восторженные строки не сбили с толку опытного главнокомандующего ГСРК. К тому же вся обстановка в Кинокомитете и вокруг него побуждала к наипредельнейшей бдительности: только что разразился скандал с «Андреем Рублевым», всюду полыхали страсти вокруг «Комиссара», «Асиного счастья», «Скверного анекдота» и других картин, которым уже была уготована «полочная» судьба. В состоянии смертельного перепуга, близкого к обмороку, и читался шукшинский гимн народной вольнице.

В деле сценария сохранился один поразительный документ, в полной мере раскрывающий «рабочую» установку, с которой «изучался» сценарий «Степан Разин». Пухлый многостраничный манускрипт (подпись автора неразборчива) представляет собой дотошнейшую опись всех малейших неточностей и чрезмерностей шукшинского сценария. Поэпизодно выписаны

подряд все нескладные реплики, композиционные нестыковки, «опасные» места и «переборы» буквально каждого эпизода. Все яркое, живое, интересное в сценарии в упор не замечено – ни одной понравившейся реплики, ни одной впечатляющей детали. Зато со скрупулезнейшей основательностью выбраны из текста все примеры «неоправданной жестокости». После процитированной ремарки «У ног Степана, обгоняя его, заструился резвый ручеек крови», автор документа восклицает: «Шукшин сошел с ума». Общая резолюция, заключающая это «исследование», такова: «Не приведи, господи, это увидеть на экране!» Яснее не скажешь...

Но для того, чтобы осуществить сию священную задачу, надо было все же заручиться поддержкой других, в том числе и внештатных членов ГСРК. «Степана Разина» пускают по проверенному «кругу».

С.Юткевич отреагировал без особого энтузиазма:

«Читать все, что пишет этот талантливый писатель, всегда интересно. Так происходит и с этим сценарием. Судить о нем с точки зрения верности истории не могу (это дело специалистов)*, но огорчаюсь лишь от пренебрежения автора к элементарным законам драматургической конструкции. Прежде всего в нем материал картин на пять. Целый ряд важных эпизодов обозначен лишь несколькими строчками. Другие же перегружены текстом (в большинстве случаев хорошим с литературной точки зрения), что хорошо для повести, но утяжеляет кинематографическое повествование. Самый принцип последовательного, медлительного и хронологического изложения событий приводит к повторам, к уравниванию (эмоциональному и смысловому) эпизодов главных и второстепенных, и это сильно ослабляет воздействие вещи в целом. Многие превосходные сцены и персонажи теряются в этой тяжелой, неповоротливой конструкции, не становятся своеобразным стилем, на что, может быть, рассчитывал автор.

По основной задаче – создании народной трагедии, где сняты все ложно-романтические штампы с героя и его истории, Шукшину удалось сделать многое (некоторые куски, как, например, игра во встречу царя со Степаном достигают прямо-таки шекспировских высот!). Но тем более огорчительна та вязкая бесформенность, которая требует решительной авторской работы, где нужно не пожалеть отдельные куски ради целого.

Это не значит, что нужно разрушить эпическую интонацию и возвращаться к каким-либо устарелым мелодраматическим или другим традиционным шаблонам, но эпос вовсе не равнозначен скуке и тяжести, и у него есть свои закономерности сопротивления и организации материала.

* Историки, кстати сказать, дали работе Шукшина очень высокую оценку. В.Пашуто, рецензировавший сценарий, отметил: «Сценарий – талантливое, своеобразное и идейно зрелое произведение. Фильм, поставленный на его основе, будет иметь большое историко-познавательное значение». Профессор С.Шмидт дал заключение, поистине восторженное: «Это – эпически-трагедийное произведение, без примеси снижающей трагедийность мелодраматичности. В.Шукшин верно выразил дух эпохи Разина (...) и тем самым произведение его будет способствовать не только развитию и усилению интересов к особо значительным явлениям истории, но и формированию правильных исторических представлений об этих явлениях».

Стоит, может быть, также подумать и об обилии батальных сцен, изобилующих модными ныне «жестокостями» и эффектами физиологического «гиньоля» и о некотором снятии с образа Степана налета стихийной истеричности, некоей «иррациональности», эмоциональной взвинченности скорее интеллигентского происхождения, чем крестьянского.

Конечно, т. Шукшину надо дать возможность реализовать свой талантливый замысел, но следует попросить его основательно поработать еще над сценарием, чтобы и ему, как режиссеру, было легче его ставить, а нам, зрителям, смотреть.

6 декабря 1967 г.»

Серьезные замечания высказал Р.Юренев (у нас еще будет возможность процитировать его отзыв). Наиболее детальный анализ сценария сделал М.Блейман:

« (...) Перед В.Шукшиным было два пути. Романтическое повествование, легенда, песня. Или реалистический фильм, основанный историческим взглядом не только на самое восстание Разина, не только на этот народный характер, но и на ограниченность задач Разина, и, тем самым, на причины трагической неудачи, трагической его гибели и разгрома казачьей вольницы. Правомерно, наверно, оба пути. Шукшин избрал второй, наиболее трудный. И во многом достиг настоящей удачи.

В сценарии Шукшина Разин предстает не народным, не крестьянским, а, всего только, казачьим вождем, который мог бы стать народным, но этого не понял и от этого отказался (...). Ограниченность разинского восстания, как казачьего, а не общенародного, показана Шукшиным отлично (...). Отсюда в сценарии превосходный образ Матвея Иванова, который воплощает не казачьи, а крестьянские чаяния, который лучше Разина понимает, что только превращение восстания в общенародное принесет успех. Отсюда – антагонизм между Разиным и Матвеем (...). Образ Матвея, его судьба, его размышления одна из больших удач сценария, может быть, большая, чем образ Разина или образы его атаманов.

Трагизм восстания, его драматический финал, смерть Разина в сценарии Шукшина не только показаны, но и объяснены интересно и, возможно, верно, во всяком случае, художественно убедительно (...).

Однако мне придется сказать и о некоторых недостатках сценария. Не буду мотивировать – я ведь пишу не критическую статью.

1. Мне кажется, что при общей убедительности концепции казачьей вольницы и ее вождя Разина, в сценарии недостаточно четко и ясно охарактеризована та грань, которая превращает Разина из вождя набегов на персов и казачьего атамана – в вождя восстания против царской власти (...). Тут он предстает в сценарии несколько «готовым», несколько заданным. Ход судьбы, ход мысли, ход внутреннего, можно сказать, психологического переворота в Разине (...) – неясен в сценарии (...). Это главная моя претензия к сценарию.

2. Я понимаю, что время действия в сценарии и характеры его персонажей не располагают к грациозным и манерным характеристикам.

Время было жестокое и люди грубы. Но есть мера художественного вкуса, есть какая-то мера, где в сценарии реалистическая достоверность преобразуется в натуралистическое любование жестокостью. Это сказывается иногда в речи персонажей, иногда в их поступках. Жестокость – в нравах времен, но мучительство, да еще смачно и любовно поданное, создает некоторый натуралистический перебор в сценарии, тем более, что Шукшин явно не нашел еще способ демонстрации этой жестокости. Он не рассчитал иногда зрительного воздействия, ограничившись литературным, которое в силу своей непластической природы не столь ярко. В частности, я не могу поверить, что отличный художник Шукшин захочет снимать казнь Разина именно так, как она написана в сценарии, с подробным описанием процесса четвертования. Никакой зритель этого не выдержит. Шукшин явно еще не нашел способ рассказа, и, что еще более важно – способ показа такой сцены.

Я выбрал только наиболее в этом смысле «опасный» эпизод. А ведь их вовсе не так мало. Сценарий ими переполнен (...).

3. Мне кажется, что сценарий иногда еще нерасчетлив по композиции и несколько однообразен по материалу. Разин в сценарии берет город за городом, и, поневоле, эти бытовые сцены однообразны. Во всяком случае, кажутся однообразными.

В сценарии много бытовых характеристик, бытового колорита, батальных сцен (...). Отсюда иногда скороговорка, невозможность детальной разработки ключевых для характеристики героев сцен. Они как бы уравниваются все. А это неправильно для замысла Шукшина. Мудрость самоограничения здесь бы ему не помешала.

4. Я намеренно не касаюсь деталей постановки. Не хочу «привязываться» к отдельным эпизодам и характеристикам. Шукшин не такой художник, который нуждается в опеке, даже немелочной (...). Но право же, не в порядке цензурного контроля, а вполне естественного интереса, хотелось бы побольше знать и о способах кинематографического решения, хотя бы ключевых эпизодов сценария. Иногда именно они написаны еще бегло и проблематично.

Все мои замечания отнюдь не меняют моего общего положительного отношения к работе В.Шукшина. Сценарий намного возвышается над большинством наших сценариев и на современные, и на исторические темы. В нем есть замысел, есть неуклонное следование ему. Поручай этому, хотя бы, образ Матвея Иванова, наверное, самый сильный в сценарии, сильный и новый.

27 ноября 1967 г.»

Отзыв штатного сотрудника коллегии Т.Соколовской (не ее ли перу принадлежали упомянутые мной «заголовки»?) содержал в себе те же сомнения, но интонация была уже иной:

«(...) Я никак не могу «пережить» в этом сценарии описания зверств, хруста костей, потоков крови, порожденных самим Степаном Разиным. Есть, как видно, какой-то предел в показе злодейских действий героя, пос-

ле которого невозможно сохранить к нему ни уважения, ни сочувствия. Есть необратимость процесса восприятия добра и зла. Видимо, здесь этот предел местами не соблюдаем, превзойден, и потому я не переживаю сцену пыток и казни самого Степана, ибо он сам расправлялся о сотнями людей (да еще и детьми!) не менее жестоко.

И вообще, я не представляю себе на экране (да еще в цвете!) многих сцен, выписанных в сценарии предельно подробно и натуралистично, а ведь сценарий написан режиссером будущего фильма (...).

Зверская расправа с врагами в Астрахани – это не просто отмщение, это садистское, артистичное убийство восводы, разыгранное как представление.

В сцене издевательства над митрополитом все симпатии зрителей будут на стороне последнего (а не Разина), проявляющего перед смертным часом и принципиальность, и достоинство, и негибкость.

И вряд ли после всего увиденного мы разделим радость победителей, гуляющих на площади.

Я не думаю, что авторский замысел состоял прежде всего в обличении разинского неумного нрава, его жестокости, доходящей до садизма. Я не думаю, что автор будет доволен, если зрители отдадут свои эмоции, свое сочувствие царю и его приспешникам, объявившим розыск злодея и вора. А сейчас такая перспектива в сценарии заключена.

Мне кажется, этого допустить нельзя, а потому я настоятельно советую автору освободить сценарий от сцен, натуралистически и живописно рисующих жестокость Разина.

(...) Мне представляется, что в сценарии недостаточно четко проявлена авторская концепция произведения, взгляд и оценка В.Шукшина, его отношение к рассказанной истории – трагедии – что же такое Разин и его движение? Трагедия безудержного садизма, фанатизма, стихийного бунтарства или нечто более осознанное и потому не менее трагичное? Зрителям будущего фильма необходимо предложить точно прописанный взгляд на смысл и характер событий, на время и его героев, дать какой-то свой, авторский ответ на вопрос: что же делает Степана Разина человеком-легендой, что определило бессмертие его имени...

Т.Соколовская»

Грамотный, по виду логичный, этот отзыв, по сути дела, перечеркивал сценарий. Сколько сил, фантазии затратил Шукшин, чтобы уйти от привычной линейности, однозначности в изображении героической личности. Зачем?! Его упорно возвращали от подлинной объемности и сложности к благообразной правильности соцреалистического образа народного вождя, «борца с паризмом». Впрочем, обильный «компромат» и увесистые возражения, заготовленные в ГСРК, запускать в дело на сей раз так и не пришлось. Сценарий Шукшина завернули куда более простым способом. 2 октября студия им.Горького обратилась к заместителю председателя Комитета В.Баскакову с просьбой включить литературный сценарий «Степан Разин» в план производства фильмов на 1968–1969 гг. Ответ был поистине гениальным!

«Директору Центральной киностудии
детских и юношеских фильмов им. М.Горького
тов. Бритикову Г.И.

Главная сценарно-редакционная коллегия в настоящее время занята рассмотрением сценариев, намеченных к запуску в производство в 1968 году и пока лишена возможности заниматься сценариями, намеченными к запуску в 1969 году.

Мы вынуждены поэтому пока отказаться от рассмотрения сценария «Степан Разин», поскольку он не включен в тематический план студии на 1968 год. Мы с интересом вернемся к нему, как только получим возможность заняться дальнейшими планами Вашей, так и других студий.

С уважением
Главный редактор
сценарно-редакционной коллегии

Е.Д.Сурков»

«Интерес» к сценарию о Разине у комитетских чиновников и в самом деле взрывал до такой степени, что к своему обещанию рассмотреть возможность запуска в производство сценария о Разине они вернулись только... три года спустя. За это время Шукшин успел опубликовать сценарий в журнале «Искусство кино», написать на этом же материале роман и снять фильм «Странные люди». В 1970-м все мытарства начались заново...

«В ГРУДИ У МЕНЯ ЧТО-ТО ПОВИЗГИВАЕТ...»

Второй поход в Комитет начался вроде бы более обнадеживающе. Шукшин был принят и заслушан министром А.Романовым. Как явствует из официального документа, «в беседе с Шукшиным Романов сказал, что хорошо бы было иметь большую картину, и сам предложил Шукшину четыре отдельных фильма. Шукшин заметил, что это хорошо делится на три, и Романов его поддержал с тем, что каждый фильм должен иметь свой законченный сюжет».

Шукшин согласился, кинулся в работу и мгновенно представил подробный план построения трилогии. Вскоре из комитета поступило разрешение на запуск. В нем строго оговаривалось, в каких параметрах Шукшину следует работать:

«(...) В процессе работы над фильмами, особенно над образом Степана Разина, как было оговорено в беседах в Комитете, необходимо помнить, что Степан Разин был выразителем стихийного протеста народа против наступления самодержавного русского государства на права человека, особенно крестьянства.

Комитет просит автора сохранить в глазах будущего зрителя обаяние и человечность легендарного образа крестьянского вождя, не лишая его противоречий, присущих его времени.

Комитет предлагает автору проследить характер Разина от фильма к фильму, показать, как Степан из атамана донской казачьей вольницы превратился в вождя крестьянской войны.

В литературном сценарии настораживает момент излишней жестокости Разина. В связи с этим Комитет просит произвести разумный отбор материала. Было бы желательно проявить одновременно черты Степана – друга, любящего мужа (отношение к жене Алене и пасынку Афоньке), заботливого товарища, равного среди равных. При этом главной заботой постановщика должно оставаться создание образа воина-полководца, искусного дипломата, прекрасно разбирающегося в политической обстановке страны.

Комитет просит автора бережно отнестись к национальному началу характера Степана, опираясь на песни, легенды и сказания, автором которых стал сам народ, донести до зрителя неотразимое обаяние этого человека, привлекавшее к нему людей; обаяние образа, который в веках сложился и живет в сознании народа: человека-защитника обиженных, непреклонного борца с угнетением и несправедливостью – «батюшки Степана Тимофеевича».

Комитет просит, не снимая всех тягот, выпавших на долю Степана во время пыток, учесть необходимость строгого соблюдения меры в экранном изображении этих пыток и подумать: не целесообразнее ли опустить натуралистический момент казни Разина.

В процессе работы над режиссерским сценарием желательно развить образ Алены, углубить смысл отношений Степана и его друга-врага Фрола Минаева до философского звучания, снять излишне подчеркнутые в литературном сценарии мотивы богоборчества героя, помня о моментах богоискательства Разина в молодые годы.

Учитывая согласие автора с этими замечаниями, комитет в виде исключения разрешает осуществить режиссерскую разработку сценария по первому фильму».

Дозволение на запуск датировалось... 1 апреля 1970 г. Не пошутил ли товарищ министр, подписав приказ в день, когда дозволяются любые розыгрыши и подшучивания? Как будто, нет. По студии Горького был издан приказ о запуске в режиссерскую разработку, была утверждена съемочная группа. Шукшин, готовясь к съемкам, стал отращивать «разинскую» бороду, выехал на выбор природы...

Вместе со всей группой режиссер исколесил всю Волгу от ее истоков до Астрахани, побывал на родине Разина, собрал огромный материал. В конце 1970 г. он уже полностью был готов к следующему этапу работы. Студия имени Горького обратилась в Комитет за разрешением приступить к изготовлению реквизита. В начале 1971 уже можно было начинать съемки. Как никогда Шукшин был близок к тому, чтобы исполнить главное дело своей жизни, заветнейшую свою мечту. И тут-то грянула беда! После обсуждения режиссерского сценария на худсовете студии имени Горького, состоявшегося 16 февраля 1971 года, все дальнейшие работы по картине были мгновенно прекращены.

Почему же катастрофа разразилась даже не в Госкино, а на студии, которая поначалу будто бы поддерживала замысел Шукшина?

Постановка намечалась дороговатой – смета превышала 4 миллиона. Это обстоятельство, понятное дело, не облегчило бы жизнь коллегам Шукшина по студии. Пришлось бы экономить на других фильмах.

Кто-то вообще мог остаться без работы. Но, мне кажется, был еще и момент ревности. Все прекрасно отдавали отчет: осуществившись этот фильм – место лидера студии пришлось бы наверняка уступать Шукшину. Не хотелось! По крайней мере, чем тогда объяснить, что С.Герасимов, в других случаях энергично бившийся за фильмы своих учеников или режиссеров, которым он покровительствовал, и способный сделать очень многое, в случае со «Степаном Разиным» как-то вел себя тихо и нейтрально? И, надо полагать, прав многознающий В.Баскаков, утверждая, что если бы Герасимов вступился за Шукшина, дело бы можно было выиграть.

На позорном худсовете многие из коллег Шукшина повели себя так, что скорее всего предпочли бы сегодня о том не вспоминать. Недаром стенограмма этого заседания таинственным образом исчезла из архивного дела. По свидетельству же одного из участников обсуждения, сам Шукшин держался поразительно достойно. Вот фрагменты его заключительного слова:

«(...) Я верю в искренность слов моих товарищей, и мне, очевидно, нужно постараться быть спокойным, чтобы точнее их понять.

Необходимость поспорить у меня есть.

Несмотря на то, что сценарий переживает ту пору своей короткой жизни, когда фильму – быть или не быть (может статься, что мне надолго придется замолчать о нем), в этом последнем вынужденно публичном разговоре я попытаюсь и для вас, и для себя выяснить, что я хотел и что получилось, и опять – чего бы я хотел.

(...) Как коммунисты, люди своей Родины, знающие историю своей собственной страны, мы знаем, что за свободу приходится платить немалой кровью. Но каждый раз на нас навешивают огромные гири, когда об этом надо сказать. А жестокость возникает не из воздуха.

Когда я думал о жестокостях в сценарии, я вспоминал и более далекую, и более близкую историю. Кого я могу своей жестокостью напугать? Русский народ, который видел это и знает? Или он должен выступать таким оскотенным участником истории, когда решалась судьба страны? Она всегда была кровавая. Почему нельзя выходить с этим, прожив пятьдесят лет по новому укладу?

(...) Если изъять жестокость, кровь, то, учитывая происходящее, характер действующих лиц, ситуацию, мгновенный порыв, что и случилось, видимо, нельзя решать эту тему. Ее лучше и не решать, потому что тогда ж потеряем представление о цене свободы. Эту цену знает все человечество. Русский народ знает, чем это явление оплачивается.

Когда разговор о том, что «я пришел дать вам волю», смазывается в силу того, что не приходит ведь давать волю тот, кто не может ее дать (...).

Если возникает мысль о свободе, о воле, возникает и мысль о жертвенности, об огромнейшей цене, которая за это платится. Вот эта степень уважения к своему предку и не позволила мне убрать это или отнять у него те качества, которые возникают из соответствующих документов. Вот в чем разговор, независимо от того, какова будет судьба сценария.

Трудно будет меня убедить, что возникает неприятие действий Разина, как это прозвучало здесь, потому что он оставил мужиков у Симбирска и они потом выплывали на плотах в качестве трупов.

Но как в таком случае решать трагедию народа, как решать личную трагедию Разина?

Мне дорог этот человек. Как только он врезался в гигантски трудную и сложную русскую судьбу, он стал раздираем теми же противоречиями, которыми был раздираем народ.

Он протестовал и многого не знал. Если бы он был умнее, выше толпы, не было бы той степени страдания, не стал бы я про это делать. Потому что были люди выше толпы. А он мне дорог, тем, что он так же не понимал, как не понимали вокруг него, как довести дело до конца более успешно. Когда понимали, так понимали, мы знаем историю и эти события. Умнее сам наш народ, к которому мы обращаемся со своими произведениями. Он умнее. Мы накормили и обкатали его на этих социологических санях, где все ему предельно ясно.

(...) Но, повторяю, никогда я не наложу Степана Разина так, когда бы он был умнее, когда бы понимал что-то больше своего окружения.

Вы говорите хорошие, добрые слова о Матвее Иванове, а я как автор, немного стесняюсь этой фигуры, потому что очень уж он умен. Он слишком умен и для сегодняшнего мужика. Но я учитывал наработанную инерцию, знал, что меня возьмут за горло, и накидал ему все это (...). Знаю, что Матвей шагает немножко как комиссар при Чапасе.

Но опять-таки самая кровавая и нежеланная сцена, где казаки его убивают, почему-то мне дорога.

В заключение. Не мне решать – быть или не быть фильму. Более того, у меня нет отчаянного, железобетонного сопротивления встречным пожеланиям и советам. Есть желание понять правоту, доброжелательность этих советов. Но только в том случае, если я поверю и сроднюсь с ними, я смогу продолжить эту работу. Пока я этого сделать не смогу. Услышав то, что здесь говорилось, я не собрался бы и что-нибудь перedelывать.

Аналогия с «Андреем Рублевым». Я по-своему отношусь к этому фильму и его судьбе (...). Я сожалею о судьбе «Андрея Рублева», считаю это нашей ошибкой, которую мы когда-нибудь поймем. Мне лично нарваться на такое же житье, утробить на это напрасно три-четыре года жизни не хотелось бы. Не знаю, как репшится в каких-то инстанциях судьба сценария. Не знаю. И более того, не знаю, что бы я со сценарием сейчас, немедленно мог бы сделать.

То ли время для этого нужно, то ли нужно пройти какой-то этап работы, – может быть, на другой картине. Мне горько это говорить, но я

вынужден буду это делать, чтобы не выпасть из рабочей формы. В груди у меня чуть повизгивает.

Я все понимаю, я останавливаю себя и способен еще работать над другой картиной, в состоянии и даже хочу работать, для того, чтобы мне не получить какой-то нехороший наклон в судьбе, потому что вложено в это много».

«КОНЦЕПЦИЮ СВОЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НЕ ИЗМЕНИЛ...»

Уже второй раз Шукшин был вынужден снимать вместо «Разина» совсем другую картину. Правда, при этом он получил обещание руководства, что параллельно будут продолжаться подготовительные работы к заветному фильму. Но данные обещания не дорого стоили. Уже были закончены и «Печки-лавочки», а дело с «Разиным» – ни с места. Причем заколодило не только фильм – безнадежно залег в издательстве и роман «Я пришел дать вам волю». В отчаянии Шукшин уходит на «Мосфильм» в надежде, что на этой большой студии дорогостоящую постановку пробить будет легче. Нашлись и благодетели – С.Бондарчук обещает свою личную поддержку. Но не сразу – вот так с ходу, с маху. Для начала надо себя еще показать и помочь студии – снять картину «о современности». Весной 1973 г., не долечившись, Шукшин прямо из больницы, без всякого подготовительного периода, с чудовишной съемочной группой, куда «Мосфильм» щедро свалил весь свой кадровый плак, мчится в Вологодскую область догонять ушедшую натуру для «Калины красной». Работая, по крайней мере, за троих, с диким перенапряжением сил, он свершает невозможное – «Мосфильм» получает возможность рапортовать о сдаче сверхплановой единицы («Калина красная» числилась в числе резервных).

Это дикое перенапряжение даром не проходит – еще на стадии монтажа Шукшина увозят в больницу с тяжелейшим обострением язвы. Не долечившись, он сбегает оттуда, чтобы внести в фильм поправки, предъявленные Комитетом. На премьеру фильма в Доме кино Шукшина опять привозят из больницы.

Велика ли благодарность? Оценено ли на студии самопожертвование? На словах. На деле же с «Разиным» – опять полный туман. Еще летом 1973 г., вернувшись из Вологодской экспедиции, Шукшин с отчаяния обращается в ЦК КПСС. Его пригласили на разговор в отдел культуры. Я помню Шукшина в тот день, потому что приехал к нему на «Мосфильм» подписать интервью для «Советского экрана». Меня удивило, что Василий Макарович был не в «прокудинской» куртке, которую он не снимал с себя, наверное, все время съемок, а слегка принаряжен. И настроение у него было очень хорошее. Видно, настолько хорошее, что он даже не удержался и признался, что был в ЦК и там ему пообещали «разобраться» с публикацией романа о Разине.

– А с фильмом?

– И с фильмом тоже...

Следы этого «разбирательства» недавно попали мне в руки.

«ЦК КПСС

В связи с письмом писателя В.Шукшина относительно постановки фильма «Степан Разин» сообщаю следующее.

В сентябре 1967 г. киностудия им. М.Горького представила в Комитет первый вариант сценария В.Шукшина «Степан Разин».

Уже в этом представлении студии, содержащем общую положительную оценку сценария, указывалось на его недостатки и высказывалась уверенность, что на стадии режиссерской разработки они могут быть устранены.

Сценарная редакционная коллегия Комитета по кинематографии с участием внештатных членов – режиссеров и критиков – рассмотрела сценарий. Он был признан интересным в тематическом отношении, содержащим отдельные яркие, талантливые сцены. Вместе с тем сценарная редколлегия указала на крупные недостатки сценария идейно-художественного порядка – нагнетание жестокостей, принижение образа Разина и т.п.

В своем отзыве на сценарий член редколлегии, критик Р.Юренев писал: «Первое, на что хотелось бы обратить внимание, – это чрезмерная жестокость многих сцен. Я понимаю, что и вольница, и ее преследователи, и каратели... но сцены расправы Разина с безоружными пленными в Астрахани, смачные удары топоров и сабель, надругательство над раненым Прозоровским... – кажутся мне чрезмерными. Их читать трудно, и видеть будет нестерпимо. Жестокость можно показывать и менее лобовыми средствами. Модное стремление молодых режиссеров к натуралистическому показу жестокостей, убийств, пыток, членовредительства испортило многие талантливые сцены в фильме А.Тарковского «Андрей Рублев»... Понимаю, что исторические события бывали подчас весьма суровы, что изображать их в идиллическом стиле нельзя, я все же хотел бы предостеречь Шукшина от излишнего любования жестокостями, ранами, смертями, кровью. Чрезмерное обилие всяких ужасов на экране может сделать фильм нестерпимым зрелищем и, что еще хуже, может создать извращенный образ народа. Русские бунтари, даже вольные разбойнички, не были чингизхановскими истребителями всего живого – они знали и великодушие и жалость. Смягчая жестокие сцены, я смягчил бы и язык. Уж слишком много матерщины, ерничества...»

В своей рецензии на сценарий другой член редколлегии – Сергей Юткевич, отмечая положительные стороны произведения, тем не менее, полагал необходимым отметить, что автору следовало бы «подумать об обилии батальных сцен, избыливающих модными ныне «жестокостями» и эффектами физиологического «гиньоля» и о некотором снятии с образа Степана налета стихийной истеричности, некоей «иррациональности», эмоциональной взвинченности скорее интеллигентского происхождения, чем крестьянского».

В официальном отзыве сценарной редколлегии комитета было отмечено, что сценарий может быть поставлен только при условии, что он

будет переработан и создан полнокровный образ народного героя. В заключении Комитета указывалось на недопустимость дегероизации Разина, педальирования жестокостей и т.д.

В марте 1970 г. В.Шукшин в личной беседе с Председателем Кинокомитета А.Романовым заверил его, что переработает сценарий в режиссерском варианте.

1 апреля 1970 г. на студию было направлено письмо за подписью А.Романова, в котором кратко повторялись все предыдущие соображения о серьезных недостатках сценария и говорилось: «Учитывая согласие автора с замечаниями, Комитет, в виде исключения, разрешает осуществить режиссерскую разработку сценария по первому фильму» (фильм предполагали создать в двух сериях). Фильм был запущен в режиссерскую разработку, была создана съемочная группа, произведены материальные затраты.

Однако, несмотря на устные заверения В.Шукшина, что он в режиссерском варианте сценария учтет советы и пожелания членов редколлегии Комитета, он, тем не менее, концепцию своего произведения не изменил.

В феврале 1971 г. все работы по фильму были прекращены.

Госкино готово вернуться к рассмотрению вопроса о постановке фильма «Степан Разин» по сценарию В.Шукшина, если, разумеется, автор существенно переработает этот сценарий.

В настоящее время В.Шукшин на киностудии «Мосфильм» ставит по собственному сценарию фильм «Калина красная».

3 августа 1973 г.

Зам. пред. Госкино СССР

В.Баскаков»

Как видим, дело упиралось отнюдь не в миллионы. По крайней мере, не только в них. От Шукшина ждали пересмотра самой концепции, серьезных уступок.

Весной 1974 г. он напрямую атакует дирекцию «Мосфильма» — на столе директора «Мосфильма» Н.Сизова оказывается заявка на двухсерийный фильм о Разине. Отношение руководства по виду вполне благосклонное. Начинает брезжить надежда, что к осени фильм запустят в производство. Надо бы к этому моменту всерьез подлечиться, отдохнуть — работа адская! — начать подготовку к решающему штурму. Но...

С.Бондарчук, руководитель объединения, в котором должен сниматься фильм о Разине, просит Шукшина об ответном одолжении — сняться в фильме «Они сражались за родину». Я оказался невольным свидетелем этого довольно продолжительного и настойчивого «сватовства». Утверждаю: Шукшин сниматься у Бондарчука не хотел. Не лежала душа. А самое главное — предложение пришлось абсолютно не ко времени. Шукшину надо было готовиться к своему фильму. Но как откажешь руководителю объединения, который уже «облагодетельствовал» и дальше сулит помощь по разинской картине? Оказаться неблагодарным? Шукшин колебался, не знал, как поступить. И в конце концов уступил домоганиям

мэтра. Догадывался ли сам Бондарчук о том? Вряд ли. Еще не совсем отошедшего от «Калины красной», толком недолежившегося Шукшина потащили в многомесячную экспедицию...

И все-таки что-то сдвинулось в небесной канцелярии. Летом пришло официальное решение о запуске «Разина». В последние дни июля Шукшин на парудней вырвался из экспедиции, чтобы подтолкнуть самые неотложные дела по предстоящей картине. Вечером, за несколько часов до отъезда в Волгоград, я оказался у него дома – по делам со сборником его сценариев. В дверях столкнулся с оператором Анатолием Заболоцким и художником Шавкатом Абдусаламовым. Как я понял, Заболоцкий «сватал» последнего художника на разинский фильм.

Абдусаламов рассказывал, как он видит некоторые сцены фильма. «Степь... Огромное, пустое пространство... И беззвучно ползет густая, серая масса людей... Страшно... Грозно...» «Стоянка разинцев возле Астрахани. Такой песчаный остров. Однотонный. И дикая пестрота костюмов. Яркие одежды – награбили в Персии. Драгоценности. И тут же – какие-то жалкие, ободранные лохмотья». «Не должно быть никаких красотостей... Вообще от того, что будет на экране, должно пахнуть тяжелым, соленым потом... Все – грубое, резкое... Контрасты фактур, объемов...»

Абдусаламов держался как-то подчеркнуто, даже вызывающе независимо. Похоже, что Шукшина эта поза немного коробила. Но зато то, что рассказывал художник, ему страшно нравилось, было близким. Он разволновался, глаза у него радостно и возбужденно блестели... Заветный фильм! Столько раз уже срывалась постановка, столько лет пришлось ждать, отчаиваться, загораться надеждой и вот уж теперь-то, бог даст, может, наконец, сбудется заветная мечта...

Вдруг он спохватился, глянул на часы – надо было немедленно мчаться на самолет.

Выскочили на улицу. Поймали такси. Разом как-то помрачневший Шукшин (не успел толком поговорить даже с домашними), нырнул в машину. Хлопнула дверца. Машина сразу рванула с места и тут же исчезла в темноте. Осталось какое-то ужасно тяжелое, надсадное чувство – от внезапно прерванного на самом интересном месте разговора, от прощания на ходу, в спешке. Будто – оторвали что-то от души.

Никто из нас не знал, что эта встреча окажется последней...

«ДРУЖБА УРОДОВ»

Так и оставшийся нереализованным замысел фильма о Разине – пожалуй, самая тяжелая и большая потеря в кинопроцессе 60–70-х годов. В развитии и освоении темы русской истории – это без всякого сомнения. Шукшинский «Разин» намечал принципиально новое решение исторической темы. И можно не сомневаться, осуществись этот замысел, его воздействие на кинопроцесс оказалось бы не менее существенным, чем

влияние «Андрея Рублева». Могла возникнуть совсем другая традиция, что значительно бы раздвинуло общий диапазон нашего кино. Не сбылось! Не дали...

Впрочем, творческая мысль, устремлявшаяся в пространства истории, держалась в колодках соцреалистичности не только в российском кинематографе. Так обстояло повсюду! Особенно свирепо и последовательно пресекались те замыслы и сценарии, в которых намечалось обращение к каким-либо былым противоречиям, историческим конфликтам на почве, как теперь говорят, межнациональных отношений. Да, сам товарищ Ленин называл Россию «тюрьмой народов». Но, дело прошлое, зачем бередить старые раны? Зачем лишний раз напоминать о «дружбе, скрепленной кровью»? Ведь того и гляди, этот пыльный пропагандистский лозунг вдруг и обнаружит свой вполне реальный и поистине зловеющий смысл?

И тут не было пощады никому. Даже и самым что ни на есть почитаемым классикам. Экранизировать «Тараса Бульбу»? Но это же получится «антипольский фильм»! А поляки наши союзники по Варшавскому пакту...

Георгий Данелия возмечтал поставить толстовского «Хаджи-Мурата». Святое дело! Сценарий, в написании которого поучаствовал даже сам Расул Гамзатов, был дружно поддержан всеми рецензентами ГСРК. Не удивлялся от похвалы даже М.Блейман – самый строгий и непримиримый из них. И вот под дружный хор комплиментов сценарий тем не менее был решительно похоронен. Толстой, хоть и классик, но Госкино он все же не указ...

Чем же он не угодил, спрашивается, такому тонкому ценителю высокой классики, каким числился Е.Сурков (судьба сценария верпилась в его эпоху)?

В заключении одного из редакторов ГСРК А.Балихина начальственный карандаш отчеркнул крошечный абзац: «Это будет фильм о динамически сложном движении, о прогрессе, которому иногда, увы! приходится идти кровавыми путями!»¹⁸

«Кровавые пути»? Ну, зачем же нам о них напоминать нашему народу?.. С какой стати? Неровен час и о чем-то ином подумается...

Толмуч Океев несколько лет обивал пороги комитета, добиваясь разрешения не постановку фильма о Чингиз-хане. Начальники хмурили брови, иные багровели: «Еще чего надумал!» «А что скажут наши татары?» «А что подумают товарищи в МНР?» «А может, ты против русских кино задумал?»

Вот так и крепили «дружбу народов», стараясь замалчивать, вырывать из книги истории сложные, трагические страницы. А многое ли в той книге при таком подходе кроме позолоченного переплета могло остаться?

Впрочем, и чужой, дальней истории опасались ничуть не менее, чем своей. Глеб Панфилов задумал фильм о Жанне д'Арк. Казалось бы – в ножки ему должны были поклониться. Сценарий-то – о героической личности. О патриотизме, написан абсолютно с «наших» позиций. Академик

С.Сказкин в своем отзыве так прямо черным по белому и написал: «Впервые в кинематографии он решает тему Жанны д'Арк с марксистско-ленинских позиций».

Не помогло. Годы ушли на пробивание, но крепость Госкино так и осталась невзятой.

Там же погиб прекрасный сценарий Ю.Ильенко по пушкинской «Полтаве», десятки других интересных и столь нужных проектов.

Это тотальное замалчивание сложных, конфликтных узлов истории, межнациональных отношений, как мы теперь знаем, слишком дорого обошлось. Конечно, с помощью одних фильмов, даже очень хороших, многие из этих проблем, ясное дело, не разрешишь. И все-таки, если бы их позволили снять в свое время, кто знает, может быть, крови было бы все же поменьше, может быть, не было бы такого страшного ожесточения, может быть, и не появился бы вместо благостного понятия жуткий каламбур про «дружбу уродов»...

«НЕ ОТВЕЧАЕТ ЖИЗНЕННОЙ ПРАВДЕ...»

Я уже говорил, что не было буквально ни одного направления в развитии кинопроцесса, на котором казенная эстетика и ее стражи не пытались бы блокировать живую творческую мысль, направить ее в удобное себе русло. Но самые кровопролитные, самые жестокие в этом отношении бои велись, конечно же, на плацдарме освоения материала современности. Здесь потери были поистине ужасающими. Мы видели, как нагло фальсифицировалась, упрощалась, лакировалась реальная трагическая история страны. Но с еще несравнимо большим рвением кинематографистов подталкивали к формированию абсолютно лживой картины современности. Для тех, кто был готов включиться в эту с большим размахом ведущуюся работу, широко распахивались все двери. Для тех же, кто уклонялся, или, тем паче, пытался говорить с экрана правду, пусть даже в самых скромных пределах, наступала иная жизнь. Попробую показать это на судьбе сценариев Владимира Войновича.

«ЖИЗНЬ И ТРУД ПОКАЗАНЫ ОДНОБОКО...»

Его первая попытка войти в кинематограф относится еще к 1963 году. Тогда «Мосфильм» представил в Комитет на утверждение его первый литературный сценарий «Канун праздника». Напомню, что сам рассказ, положенный в основу сценария, имел весьма примечательное для нашего разговора название – «Хочу быть честным». Это название без всякого преувеличения вполне можно было бы трактовать и как творческий девиз самого автора. Как не оценили такое устремление в Малом Гнезниковском?

«(...) в сценарии имеются серьезные недоработки:

1. Судьбы героев создают мрачную и не соответствующую действительности атмосферу жизни и труда строителей. Сценарий не дает возможности представить размах, напряженность и значительность труда строителей городов в нашей стране, а без этого фильм, посвященный строителям, не будет правдивым.

2. Недопустимо, что в сценарии на морально-этическую тему главного героя – прораба Самохина – за его отказ от компромисса (неуступчивость при сдаче незаконченного строительства дома) назначают главным инженером, печатают о нем хвалебный очерк. Такая трактовка темы в сценарии приводит к тому, что элементарная честность выглядит исключительным явлением, что также не соответствует правде жизни. (...)»¹⁹

Далее следовал перечень других столь же ужасных «прегрешений» перед «правдой жизни». Тем не менее студия вырвала разрешение на режиссерскую разработку (постановщиком картины предполагался К. Воинов) с условием, что окончательно вопрос о судьбе сценария будет решен после рассмотрения режиссерского сценария. Такой день наступил. Вот протокол обсуждения в ГСРК:

т. Сегеди: «В сценарии поставлены правильные вопросы и тема хорошая. Но жизнь показана такой скучной, такой тоскливой, любовь – неинтересной (...) показана наша неорганизованность...»

т. Святковская: «Удручающая картина – коллективный обман строительными организациями народа, государства – изображена в сценарии. Нельзя так сгущать краски, создавать такую беспросветность в судьбах героев (...) Не веришь этому (...) Я сомневаюсь, что можно ли в таком виде сценарий считать полноценным».

т. Зусева: «(...) Мне кажется, что когда Войнович писал рассказ, то он имел право на сгущение красок. Но сценарий дает картину противоположную заключению».

т. Юренева: «(...) Берясь за экранизацию, авторы ущербили тему. Нужно отобрать материал для разговора с экраном. Нужен пафос борьбы (...)»

т. Сытин: «(...) Опасения по поводу сценария вызван показом серой атмосферы, в которой живут герои, люди должны быть с проблеском хотя бы каких-то желаний к большой яркой жизни».

Итог обсуждения красочно запечатлелся в официальном заключении Комитета:

«Сценарно-редакционная коллегия обсудила режиссерский сценарий «Канун праздника» и пришла к выводу о невозможности одобрить его к постановке.

В основу сценария положен рассказ Войновича «Хочу быть честным», в свое время получивший отрицательную оценку в печати. В этом рассказе жизнь и труд строителей дегероизированы, представлены односторонне, главным образом, с критической стороны. Не оказалось ясней, четкой позиции у автора и в изображении основных персонажей. В.Войнович стремится рассказать не столько о величии дел «обычного» человека, а именно о его «обычности» и «незаметности».

Авторам сценария не удалось преодолеть несовершенство литературного материала, положенного в основу их произведения. Отраженная в их сценарии картина жизни оказалась необъективной, не отвечающей жизненной правде.

В связи с изложенным, сценарно-редакционная коллегия не считает возможным рекомендовать сценарий «Канун праздника» для включения в производственный план студии «Мосфильм».

Главный редактор
сценарно-редакционной коллегии

А.Дымшиц»

Победную точку в этой истории поставил В.Баскаков:

«Генеральному директору киностудии
«Мосфильм» тов. Сурину В.Н.

Государственный Комитет Совета Министров СССР по кинематографии считает необходимым прекратить производство картины «Канун

праздника», в связи с чем следует исключить ее из тематического плана студии.

В.Баскаков»

Итак, «Маленькой Веры» шестидесятых не состоялось. Три года спустя, уже в 1966, когда уже Е.Сурков прикрыл второй сценарий В.Войновича «Мы здесь живем» (его пытались запустить на «Ленфильме»), писатель, видимо, сообразил, что в кино он имеет дело не с Твардовским, Лакшинным или Виноградовым, и третий свой киносценарий «Призывной возраст» попытался сработать уже несколько в ином ключе: серьезное подавалось уже в наряде этакой легкой комедийности. Но комитетских стражей не проведешь! Была объявлена поголовная мобилизация всех штатных и нештатных рецензентов. В деле сценария я обнаружил одиннадцать (!!!) отзывов – целый том! Должен заметить, что не все авторы этой пухлой антологии порадовали высокое начальство. Явно «подкачал», например, Л.Арнштам. Не могу удержаться от того, чтобы не привести его отзыв по возможности полно:

«В.Войнович – талантливый и честный писатель. Ему однажды уже не повезло в кинематографе. Его очень интересный сценарий «Хочу быть честным» так и не нашел экранной судьбы! И не по вине автора. В том сценарии, в свой же манере, В.Войнович касался проблем более сложных и острых, чем в сценарии «Призывной возраст». И очень жаль, что тот сценарий зрители так и не увидели воплощенным на экране. Этот сценарий, думаю, не может вызвать особых возражений. Он полон милого и доброго юмора, и талантливость автора несомненна.

Он написан очень точно по жизненным деталям, и в руках молодого режиссера, умеющего и любящего расщипывать кружева (деталью и подробностями житейского существования) может и должен превратиться в хороший фильм, фильм, который доставит удовольствие зрителям. Мне представляется достижением автора и то, что вопрос об армии, вернее, то, что названо «призывным возрастом» – органически входит в жизнь молодых героев (...).

Я бы такой сценарий, наверное, не смог поставить. И вот почему: В.Войнович (...) написал свой сценарий с позиций «все, как в жизни». Верю, что искусство всегда должно касаться одним крылом земли, но другим – устремляться в небо. Я немножко устал от «бесполетного» искусства! Но в конце концов каждый пробивается к истинной правде своим путем, своими дорогами. И дорога моя и моего поколения не может стать обязательной для поколений последующих. Верю – время очень серьезных раздумий придет и для тех, кто еще пока целиком в плену у житейского моря. Ведь мы и они (?) слишком были покорены волной только «обобщающего».

У каждого поколения путь к обобщению житейского – свой. Пока же желаю сценарию В.Войновича доброй удачи при воплощении его»²⁰.

Высказав конкретные пожелания, сценарий поддержал также А.Каплер. С.Юткевич отозвался с прохладцей – «поверхностное бытокопательство». Блейман же опять не нашел того, чего он упорно искал во всех сценариях подряд – «характеров». Но позиция его оказалась более

жесткой: «Возникает впечатление, что автора совсем не интересует психология героев, что он сознательно избегает глубины в трактовке своей темы (...). Сценарий бытоописателен, и автор считает свою задачу исчерпанной тем, что рассказывает смешные и трогательные эпизоды. Но за ними нет ничего. И вот нанизываются необязательные истории (...). Но из всего этого не возникают ни образ героя, ни образ действительности. И вот, приходится констатировать неудачу способного человека...»

Р.Юренев на сей раз оказался проницательнее своих опытных коллег: «Но есть в сценарии Войновича еще одна не внешняя, а внутренняя тема – о неприкаянности, пустоте некоторых наших молодых ребят, о их пассивном сопротивлении взрослым, о неумении найти себя. Волнующая весь мир проблема молодежи.

Гуляет и по нашим экранам этакий очень обаятельный, легкомысленный, пустоватый на вид паренек. Хулиганничает, но не опасно. Ершистый, но не слишком. Данелия в «Я шагаю по Москве», В.Шредель в «Кто придумал колесо» умиляются. Что же, умиляться юностью нетрудно, да и не вредно. Но в сценарии В.Войновича, так же, как и в отличной чешской картине «Черный Петр» Формана, сквозь отличную наблюдательность, сквозь прелестный – легкий и ненавязчивый – юмор, сквозь подлинную любовь к молодежи – чувствуется тревога.

Я думаю, что для такой тревоги есть основания».

Остальные рецензенты дружно затянули проникновенные слова любимой в Комитете песни: «Если судить по сценарию, наша «гражданская» жизнь – вещь довольно грустная»... «В сценарии «Призывной возраст» нет реальности жизни»... Тем не менее состоявшееся вскоре обсуждение сценария в ГСРК прошло более или менее благополучно. Ведший обсуждение главный редактор Комитета Е.Сурков позволил себе даже шаркнуть ножкой: «Жалею, что нет автора на обсуждении. Просим студию передать автору нашу заинтересованность в теме, уверенность в успехе работы». Последовала витиеватая, но, вроде бы, благосклонная резолюция: «Поддерживая включение сценария «Призывной возраст» в темплан «Мосфильма», редколлегия к вопросу о том, в какой форме следует осуществить его доработку, вернется после возвращения т. Войновича в Москву. Не зная его отношения к нашим замечаниям (ах, какая деликатность! – В.Ф.), нельзя определить и производственные перспективы сценария и окончательную кандидатуру постановщика».

Вскоре, однако, выяснилось, что то были всего лишь очередные игры. Подлинные «перспективы» сценария прояснил один из комитетских зампредов:

«Генеральному директору
киностудии «Мосфильм»
тов. Сурину В.Н.

В представленном киностудией сценарии «Призывной возраст» В.Войновича тема воспитания молодежи решена неточно, особенно это касается армейских эпизодов сценария (...).

Весь вопрос, связанный с постановкой фильма, нуждается в специальном рассмотрении. Письмо Главного управления художественной кинематографии от 17 августа 1966 года считать утратившим силу.

В.Баскаков»

Но никакого «специального рассмотрения», естественно, уже не воспоследовало. Писатель, трижды стучавшийся в двери кинематографа, так и остался стоять перед наглухо закрытой перед ним дверью.

И если б только он один. На «Ленфильме» за «очернительство» и «мрачность» был зарублен прекрасный сценарий В.Тендрякова «Тройка, семерка, туз». Студии «Грузия-фильм» запретили ставить «Белые флаги» Н.Думбадзе. «Таджикфильм» не досчитался сценария Т.Пулатова «Эй, джигиты!». На «Мосфильме» органы КГБ изъяли не только сценарий А.Солженицына «Тунядец», но даже арестовали общую опись архивного фонда, в который был отправлен на хранение сценарий писателя.

Во всей этой неохватной панораме запретов и ограничений в разработке так называемой «современной темы» просматривается четкая линия – наиболее последовательно и жестоко уничтожались замыслы, направленные на прямое обнажение ключевых социальных противоречий и конфликтов общества. «Развитой социализм» делал все возможное, чтобы не увидеть ненароком в зеркале свое реальное лицо. В этом отношении судьба кинематографа оказалась куда более драматичной и печальной, чем судьба отечественной литературы. Мы знаем, например, как глубоко и мощно отреагировала «деревенская проза» на процессы, происходившие в современной колхозной деревне. В кино же об этом полный молчок. Кроме последних фильмов Шукшина – шаром покати. Неужто же кинематографисты и в самом деле оказались абсолютно глухи и слепы к тому, что творили преобразователи жизни в нашей деревне?

Свидетельства архивных подвалов позволяют пролить свет на истинное положение вещей.

«ВОТ МОЯ ДЕРЕВНЯ...»

Ах, как хорошо, как славно все начиналось! На «Ленфильме» сценарий этот приняли просто на ура. На утверждение в Москву он был отправлен с охранной грамотой, которой мог бы позавидовать любой автор: «Художественный совет высоко оценивает сценарий. Важный по теме, значительный по содержанию, нестандартный и вместе с тем органичный по своей форме, он выполнен с хорошим идейно-творческим темпераментом. По общему признанию, эта работа принадлежит к числу лучших сценариев, созданных на студии за последние годы».

Если добавить к сказанному, что сценарий еще и назывался «Целина», то следовало бы ожидать, что в Малом Гнездиновском просто обомлеют от счастья. Там для начала и обомтели. Ведь тема «беспримерного подвига покорения целины» давно значилась как одна из самых желанных. И чего

только не предпринимали, чтобы в темплане по этому пункту можно было поставить жирную галочку: сулили госзаказы, упрасивали мастеров, страшали студийных директоров партвыговорами. Тщетно! А тут «Лен-фильм» сам вдруг набивается. Но это-то как раз и настораживало...

Пустили сценарий по рукам самых матерых рецензентов ГСРК. Обошлось. Указав на конкретные художественные погрешности, рецензенты в основном довольно-таки дружно рекомендовали «Целину» к запуску в производство. Даже М.Блейман, скупой на похвалы, расщедрился: «Материал сценария очень интересный. Автору удалось главное – через образы героев, живых людей, показать сложные социальные проблемы, связанные с освоением целины. Впервые за последнее время есть возможность создать серьезное произведение о целине без «шапкозакидательства», создать фильм, дающий «разрез времени».

Л.Арнштам и тут не изменил своим правилам: «То, что я прочитал, убеждает своей безусловной *подлинностью*. Именно не остывающее ощущение подлинности всего, о чем рассказывает автор, приковывает внимание и заставляет волноваться **при чтении**, от первой до последней страницы.

Прочитав «сценарий», (...) я открыл для себя много нового. Подвиг народа, связанный в нашем сознании с неким романтическим взлетом, с газетной шумихой и со смутно-горьким осадком последовавшего за всем этим разочарованием, – встает на страницах «сценария» во всей его естественной жестокости, в тяжелых испытаниях повседневной, трудной работы»²¹.

Даже самый суровый комитетский рецензент Р.Юренев на сей раз поддержал автора. И что особенно важно – за «идейную направленность»: «Тема сценария и его материал представляются мне чрезвычайно интересными. Люди сценария, особенно главный герой, мне понравились, показались сложными, современными, истинно советскими.

(...) Ю.Черниченко (это имя я встречаю впервые) на основании большого, личного знания материала, взялся показать нам этот всенародный молодежный подвиг от его романтического начала, через трудности, через кризис, близкий к катастрофе, – до сегодняшнего дня, когда порывы, штурмы, авралы сменились повседневностью, серьезной, негромкой, но надежной жизненной прозой. Автор подошел к решению темы серьезно и страстно – как к своему наболевшему, дорожному.

(...) Ю.Черниченко делает первую в советском кино попытку честно рассказать народу: как и отчего, подняв целину и открыв природные кладовые на миллионы пудов хлеба, мы два года покупали зерно в Канаде. Это – честное, благородное намерение. Оно возвращает советское кино к традициям В.Овечкина, Г.Тропольского, Е.Дороша, но в более широком, в более ответственном масштабе. Политическая значимость, а следовательно – и ответственность фильма на эту тему – очевидны».

Так, стало быть, в немедленный запуск и полный вперед?

Увы и ах... Комитетская редакция дважды подряд заворачивает сценарий. Первый раз – под вполне благовидным предлогом устранения «композиционной рыхлости» и других сугубо художественных несовер-

шенств. Расчет тут делался скорее всего на то, что Ю.Черниченко – новичок в кинематографе – попросту не сладит с предложенной ему программой поправок по разделу пресловутой «киноспецифики». Потому что, когда «Ленфильм» представил в Москву новый вариант сценария, доработанный по рецептуре столичных киночиновников, последовал отказ уже по мотивам совсем иного плана: «Огромная эпопея освоения, покорения целины, сыгравшая важную роль в развитии нашего сельского хозяйства и экономики, не проявлена с достаточной ясностью, – отписывается на сей раз главный редактор Сценарно-редакционной коллегии Комитета И.Кокорева. – Ошибки и недостатки в борьбе за целинный хлеб вышли на первый план. Борьба «временщиков» и «защитников плодородия» в связи с этим выглядит в сценарии как борьба неких отдельных прозорливых людей (Шевчук) с силами бюрократии, насаждавшими все, что бесперспективно и вредно.

Причем, по всему сценарию партийные руководители районного и областного масштаба являются проводниками тупых схем, неверных тенденций в сельском хозяйстве.

Такая неправда не может быть оправдана «остротой» постановки вопроса об имевших место ошибках и недостатках в руководстве сельским хозяйством (...). В сценарии еще много лишних сцен, ступающих мрачную его атмосферу (например, скупка коров на мясо, застолье пьяных «туземцев», опорочивание тридцатитысячника и т.д.).

Итак – сценарий «Целина» нуждается еще в серьезной работе (...). Сценарно-редакционная коллегия считает возможным разрешить сценарий в режиссерскую разработку с обязательным представлением режиссерского сценария на утверждение в Комитет и предупреждает, что невыполнение принципиальных замечаний по сценарию обусловит прекращение работы над фильмом».

В августе 68-го в Комитет поступил уже третий вариант «Целины». К сценарию на сей раз прилагалась подробнейшая режиссерская экспликация. Резо Эсадзе, начинавший свой путь еще на «Ленфильме» и собиравшийся ставить сценарий Ю.Черниченко, в своем пространном документе сделал все возможное, чтобы как-то успокоить московское начальство. Не помогло! Генералитет комитетской редакции оказался на высоте и не позволил навести тень на плетень!

«Независимо от намерений авторов, объективный смысл изложенных в сценарии событий заключается в том, что неверное руководство делом общесоюзного значения приводит к тяжелейшим последствиям, почти экономической катастрофе.

Вероятно, в период освоения целины были допущены отдельные ошибки на местах, но совершенно неправомерно показывать в отрицательном свете всю целинную эпопею, вошедшую в историю как событие общенародного значения.

Известно также и то, что партийно-государственные мероприятия последних лет существенно изменили положение в сельском хозяйстве и

главная задача, которая сейчас стоит перед нашим кинематографом, — показать те важнейшие изменения, которые произошли в нашей деревне в последние годы, показать роль коммунистической партии, проводящей в деревне научно обоснованную и экономически целесообразную политику.

Исходя из изложенных выше соображений, Главное управление художественной кинематографии считает, что сценарий «Целины» не может быть осуществлен постановкой.

Главный редактор
сценарно-редакционной коллегии

И.Кокорева»

Как горько читать сегодня эти напыщенные слова! Ведь еще двадцать с лишним лет назад с экрана могло прозвучать на всю страну горькое, но целебное слово правды о гибельности избранного нами пути. Не дали! Быстро нашли управу, вовремя заткнув рот художнику, вознамерившемуся раскрыть истинное положение дел в нашем колхозном царстве. Но разве так поступили только с Ю.Черниченко?

В 1970 году «Мосфильм» запросил у Комитета разрешения на запуск сценария Б.Можасва «Егор Иванович» («Хлебоборь»). В студийном заключении на эту незаурядную работу отмечались «острота и общественная значимость, достоверность и художественная убедительность образов». Более того: в сценарии остро и принципиально выдвигалась идея того самого усиленно пропагандируемого сегодня арендного подряда. И что же? Вот итоговая резолюция Комитета:

«Генеральному директору
киностудии «Мосфильм»
тов.Сурину В.Н.

Главное управление художественной кинематографии, рассмотрев представленный киностудией «Мосфильм» сценарий Б.Можасва «Егор Иванович», не считает возможным рекомендовать его для включения в план киностудии.

В этом сценарии тенденциозно неверно показывается жизнь современного колхозного села. А именно — сделан акцент на демонстрации бесхозяйственности, процветающей в колхозе, где происходят события, описываемые автором. Многие члены правления этого колхоза, секретарь парторганизации выглядят людьми, плохо знающими сельское хозяйство, людьми равнодушными или интриганами, «реакционерами». Подобных героев было уже немало в наших фильмах прошлых лет. Нового здесь автор не привнес, а самое главное, не показал тех огромных прогрессивных сдвигов, которые произошли в колхозной деревне за последние годы.

Пропагандируя интересный опыт создания в колхозах звеньев, которым передаются земельные угодья и техника, автор сценария, в конечном итоге, приводит к краху деятельность такого звена и тем самым подчерки-

вает силу «реакционных» элементов в нашей деревне. Кроме того, он стремится пропагандировать неверные устремления при организации таких звеньев, а именно, их создание на основе семей колхозников, разделе колхозной техники по дворам.

Сценарий нуждается в коренной доработке и переосмыслении его концепции.

Б.Павленок»²²

Можно было бы и дальше множить примеры того, как комитетская гильотина без устали рубила на корню абсолютно все сценарии, авторы которых стремились честно и без прикрас показать трагические процессы разложения и гибели деревни, поднятой на дыбу сталинской коллективизации. При этом беспощадно пресекались любые попытки подойти к колхозной теме не только со стороны социально-публицистической. Еще более резко отвергались сценарии, авторы которых пытались сказать свое слово о судьбе деревни с позиций нравственно-философских. Просто не счесть всех обращений кинематографистов к столпам нашего высшего киноведомства с просьбой дать благосклонное соизволение на экранизацию лучших книг Федора Абрамова, Виктора Астафьева, Евгения Носова, Василия Белова. Тщетно! Комитет поистине героически защищал священные догматы брежневской эпохи, не допуская на экран «крамольные» сочинения ведущих мастеров «деревенской прозы». Показательна реакция Б.Павленка на сценарий по повести Валентина Распутина «Последний срок». В краткой рабочей записке на запрос главного редактора ГСРК Д.Орлова, что же делать с этой вещью, он описывает своему подшефному: «Добротная, густо заземленная проза. Не более того. Длинно – на 5000 метров, заговорено, ползуче-скучно (...). Фотоидиотизм деревенской жизни»²³. И ничего кроме. Один барски-презрительный плевок в сторону народа. Не трудно догадаться, в каком тоне была изложена на основе этого «отзыва» официальная комитетская резолюция...

Жестокое ограничение возможностей прямого высказывания о жизни в нашем кино в середине–конце шестидесятых привели к тому, что живая творческая мысль упорно стала искать возможность выразить правду своего времени в иных – более опосредованных – художественных формах. Появился интерес к притче, аллегории, сюжетной метафоре и другим формам и средствам художественного иносказания.

Конечно, эта смена жанрово-стилевых ориентиров стимулировалась не только все возрастающим давлением на подлинный реализм. Были к тому внутренние, вполне естественные предпосылки и у самого искусства 60-х. Внутренняя логика его собственного развития и самодвижения все настойчивее и очевиднее подводила наиболее чутких мастеров экрана к более глубокому пониманию сути происходящего в стране, к созданию емких и обобщенных образов, фиксирующих не какие-то отдельные, локальные жизненные процессы и явления, а выражающих общую суть, единую формулу самых разных граней нашего бытия. Разоблачение культа личности, бесславный и скорый финал хрущевской «оттепели», первые симптомы надвигающегося позорного зстоя – все это ускорило процессы созревания отрезвляющей общественной мысли, все более осознающей тупиковость избранного пути. Все ближе подступала пора подведения горьких итогов, обобщающих оценок. Выполняя эту задачу времени, искусство – кино в том числе – настойчиво потянулось к притче, философской сказке, художественный арсенал которых, пожалуй, более всего отвечал подобным устремлениям.

Казалось бы, сама отвлеченность форм художественного иносказания от социальной конкретики, их некоторая отвлеченность, недосказанность заметно повысят порог «проходимости», более надежно защитят образную мысль от тотального административного контроля. Увы, это оказалось иллюзией. Переход в иной режим повествования и художественного выражения мысли не застал чиновничество врасплох. Уже в середине шестидесятых в терминологическом словаре кинематографического начальства наряду с прежде наработанными понятиями-жульсами («дегероизация», «ослабленный сюжет», «очернительство» и т.д.) заработало на полную мощь страшноватое слово «аллюзия». Высказывание «аллюзий» породило даже такой вот горьковатый анекдот. У знаменитого в те годы «армянского радио» спрашивают: «Что такое «аллюзия»?» Ответ гласил: «Идет фильм. На экране – горы, горы. Плывут облака... А зритель сидит и думает: «А, начальник-то мой – дурак!»

Стоит ли потому удивляться, что при такой болезненной подозрительности условные жанры – притча, сказка, народная байка – оказались в такой же степени опальными, преследуемыми, как и фильмы реалистического плана. Пожалуй, иносказательные формы были взяты даже под еще более жесткий и неусыпный контроль.

Виктор Мережко написал сценарий «Машина» о деревенском кузнеце, изобретающем нечто такое вроде «вечного двигателя». Сценарий, который собирался ставить В.Мельников, одобрил «Ленфильм», одобрили консультанты ГСРК. С.Юткевич, например, писал: «За этой героической сказкой (так для себя определил жанр «Машины» рецензент – В.Ф.) стоит хорошая традиция – русские умельцы всегда были героями народных сказок, а в «большую» литературу вошли с лесковским Левшой.

В кино эту традицию пытался поддержать в 30-е годы Александр Медведкин (фильмы «Счастье», «Чудесница»), но был тогда не понят и мировая слава к этим произведениям пришла лишь сейчас. Хорошо бы сегодня не повторять таких дорого стоящих советской культуре ошибок и дать возможность таким одаренным художникам, как В.Мережко и В.Мельников, осуществить их замысел, даже если на первый взгляд он не укладывается в привычные жанровые стандарты.

Идея вещи – мечта о народном счастье – как нельзя лучше ложится на трудное переломное время нэпа, когда судьба таких мечтателей, как Бобиль и Лихоносов, прошедших гражданскую войну, складывались драматически не только в деревне, но и в городе.

«Злая сила», необходимая для сказки, правильно персонифицирована в облики нэпмана Вырина и его прихлебателя Грабка. Да и вообще все персонажи обрисованы точно и изобретательно и с той долей народного юмора, который обязательно должен скрашивать такую притчу.

Порыв к изобретению фантастических машин необычайно характерен для этой эпохи перелома – ведь именно в это время в жизни конструирует свою башню III Интернационала Владимир Татлин, а в литературе инженер Лось строит ракету для полета на Марс в романе Алексея Толстого «Аэлита».

Но даже если бы не было этих примет времени, сказка В.Мережко сохраняет свое обобщенное значение как поэтическое раздумье о народных талантах и их судьбах (...). Трагическая неудача и гибель героя – результат козней врага. Финальная сцена полна глубокого философского оптимизма (...).

Поэтический прием рефрена песни и частушек очень органично входит во всю образную систему этой, повторяю, очень талантливой киносказки.

Знаю по своему опыту, сколь важно творческое единомыслие сценариста и режиссера – отличный результат я наблюдал в фильме «Здравствуй и прощай» В.Мережко и В.Мельникова. Думаю, что и на сей раз их сотрудничество принесет нам настоящее произведение искусства»²⁴.

«В наивной и трогательно-прекрасной истории вечно крутящейся мельницы, – говорилось и в «Ленфильмовском» заключении, – прочитываются серьезные и глубоко патриотические стремления героев будущего фильма помочь своему народу».

Но неутомимые искатели аллюзий из Малого Гнездниковского в «наивной и трогательно-прекрасной истории» узрели совсем иное.

Строительство «вечного двигателя» – это что? Уж не строительство ли социализма имеется в виду? А на что тогда намекает финальная катастрофа!!!!

Учитывая столь бдительное чтение в строках и между строк, художники были готовы обратиться к материалу абсолютно далекому от реалий «советского образа жизни», уйти в историю, зарубежную жизнь, фантастику. Но спасения не было даже там.

«Начальнику Главного управления
художественной кинематографии
тов. Павленку Б.В.
Главному редактору
сценарно-редакционной коллегии
тов. Кокоревой И.А.

На рассмотрение сценарно-редакционной коллегии Главка поступил сценарий Ф.Горенштейна «Чудесное посещение» (режиссер Р.Эсадзе).

Сценарий «Чудесное посещение» создан по мотивам одноименной повести Г.Уэлса. Ее содержание рассказывает о том, как в самом конце XIX века одно из провинциальных местечек Англии посещает ангел, неосторожно залетевший на землю из другого мира. Его беседы с викарием, дающим свои толкования земной жизни, наблюдения ангела за поступками людей, за странным и нелепым устройством человеческой жизни – составляют суть произведения. Повесть Г.Уэлса, написанная в 1900 г., точна и конкретна по своему историческому и социальному адресу, обличая современную ей буржуазную Англию.

К сожалению, как раз в этом отношении сценарий Ф.Горенштейна представляется особенно уязвимым (...). Желал того автор или нет, но его сценарий носит подчеркнуто условный характер. То, что было в повести Г.Уэлса основным, – обличение буржуазной морали в совершенно конкретных социальных и исторических условиях – в сценарии стало, главным образом, только поводом к рассуждениям о человеке и человеческом обществе вообще. В этих рассуждениях – смысл и пафос произведения.

По сути дела, жанр сценария – жанр притчи. Зрителю предстоит догадываться, что же имеют в виду авторы фильма, непрерывно рассуждая о торжестве зла и беспомощности добра, о никчемности и бесполезности человеческой жизни. Весь образный строй картины убеждает его, что «на земле так же плохо, как бывает в аду». Своей кульминации сценарий достигает в тот момент, когда викарий, вспоминая о затравленном людьми ангеле, восклицает: «Он был среди нас! И мы изгнали его, мы его предали!»

На мой взгляд, сценарий Ф.Горенштейна «Чудесное посещение» должен быть отклонен Главком по тематическим соображениям.

Член сценарно-редакционной коллегии

В.Щербина»²⁵.

Как известно, «тематические соображения» были в Комитете самыми убедительными...

Поскольку поток притч, иносказаний со временем нарастал, понадобилось какое-то более основательное им противодействие. Так уж вышло, что теоретическую базу под борьбу с притчей на экране подвел М.Блейман. Опытнейший критик, вероятно, менее всего думал о том, чтобы угодить высокому начальству. Проблема становления притчи как новой жанрово-стилевой ветви советского кино интересовала его прежде всего чисто теоретически. Но весьма односторонний подход критика к этой проблеме заинтересовал начальство уже чисто практически.

Одним из первых за теоретические выкладки советника ГСРК пришлось заплатить Тенгизу Абуладзе. После «Мольбы», имевшей трудную судьбу, он собирался ставить фильм по мотивам классического произведения грузинской литературы «Мудрость Вымысла». Сценарий Р.Квеселав и Т.Абуладзе было поручено отрецензировать именно М.Блейману. Отзыв этот, имеющий принципиальное значение, привожу полностью:

«К стыду моему, я только слышал о притчах Сулхан-Саба Орбелиани, но их не читал. Поэтому лишен возможности сравнивать сценарий с его первоисточником. Впрочем, наверное, это и не нужно. Сценарий талантлив, в нем есть лукавство, остроумие, чистота помыслов. Читать его интересно, особенно если не знаешь первоисточника.

Нет и не может быть возражений против идей, воодушевляющих авторов фильма. Они хотят делать фильм о морали, о высоких принципах человеческого поведения.

Кинематографическая «нерешенность» сценария, то, что в нем почти всегда отсутствует «ключ» к кинематографической расшифровке литературного текста, тоже не помеха. Т.Абуладзе отличный режиссер и, несомненно, если еще не нашел, то в процессе работы, найдет визуальные решения. Мастер такого масштаба не нуждается в художественной «опеке» и заслуживает полного и безусловного доверия.

И вот, неожиданный вывод – сценарий этот ставить не нужно. Речь не о запрете. Запретить легко. Мотивы для запрета отыскать нетрудно. Можно сослаться на то, что фильм ожидает трудная прокатная судьба (об этом свидетельствует неуспех «Мольбы» того же Т.Абуладзе). Можно найти тематические соображения – мораль фильма абстрактна и вряд ли современному зрителю интересны уроки управления, которые дает феодальному владыке старинный автор.

Но меня волнует вопрос не о судьбе той или иной картины, а более важный вопрос о судьбе очень талантливого Т.Абуладзе. Честное слово, это важно.

Этот отзыв – не теоретический трактат, и теоретический спор в жанре рецензии невозможен. Однако попробую кратко поставить некоторые вопросы.

Уже в «Мольбе» сказалось тяготение Т.Абуладзе к притче. Казалось бы, ничего дурного в этом нет, тем более, что фильм был очень талантлив

и, я бы сказал, талантлив изысканно. Но уже в этом фильме сказался порок этой поэтики, поэтики притчи. Порок этот в схематизме, в абстрактности, в том, что содержание становится аллегорическим (именно в этом аллегоризме и причина того, что зритель отказывается смотреть подобные фильмы). И не нужно думать, что форма притчи подобно той, которую хочет внедрить Т.Абуладзе, — только форма, еще непривычная, еще неясная, которую зритель со временем поймет. Нужно поставить вопрос: нужно ли ее понимать? Нужно поставить вопрос: зачем внедрять эту форму? Это не нелепый и не странный вопрос. Дело в том, что эта поэтика приводит не к расширению возможностей кинематографа (я за всемерное расширение, за любое экспериментирование в этой области), а к безмерному сужению его возможностей. В таком кинематографе нет возможности показать движение мыслей и чувств человека. Из такого кинематографа уходит актер, прелесть непосредственности поведения человека на экране. Но и это не все. Есть еще большая опасность — такой кинематограф воспроизводит исторически изжившие себя формы мышления, он архаичен по существу, во всем, во всех компонентах. Притча становится здесь для серьезного художника, не только возвращением к архаическим формам повествования, но, что гораздо серьезнее, принципом мышления художника. Он движется не вперед, а назад, к изжившим себя формам мышления, а не только к формам искусства.

То, что я не голословен, свидетельствуют некоторые фильмы последнего времени, фильмы талантливые, но все отмеченные этим неистребимым пороком. Назову хотя бы «Саят-Нову», «Вечер накануне Ивана Купалы». Я преисполнен уважения к талантливым людям, их сделавшим, так же как и к Т.Абуладзе. Но нельзя же не видеть ошибку, тяжелую, творческую ошибку, приведшую к поражениям авторов этих фильмов.

Я понимаю, что краткие мои соображения могут показаться недоказательными. Речь ведь идет не об отдельной картине, а о судьбе целого направления, которое, по моему глубокому убеждению, изжило себя, не успев родиться.

И вопрос не в том, чтобы «прекратить» попытки Т.Абуладзе, а в том, чтобы «убедить» его и его единомышленников. Я один не могу этого сделать. Тут нужно авторитетное, коллективное мнение. Мнение художников. Мнение товарищей по профессии.

И я не знаю, дело ли это Редколлегии Главка. Как ни крути, но в чем-то прав В.Е.Баскаков, обмолвившийся, что это орган цензурный. Но, наверное, придется вести об этом разговор здесь, если то учреждение, которое призвано, именно призвано, вести творческую дискуссию, а не только обеспечивать заграничные поездки, заниматься рекламой отдельных фильмов и устраивать просмотры для всей Москвы, этим, т.е. дискуссией, не занимается. Вот и получается, что пропущены важные и интересные процессы в недрах кинематографии, вот и получается, что мы нисколько не интересуемся судьбой талантливых людей, делающих ошибки.

Что же я предлагаю? Попытаться организовать в Союзе кинематографистов обсуждение работ Т.Абуладзе, С.Параджанова, Ю.Ильенко,

Д.Осыки (они ведь единомышленники, хотя, может быть, об этом не догадываются сами), а в связи с этим и сценария «Мудрость вымысла».

Я понимаю, что мое предложение отдаст «маниловщиной», но ничего другого предложить не могу. Разве, кроме того, что если Союз кинематографистов «открестится» от такой дискуссии, в более узком кругу организовать ее на редколлегии с привлечением нескольких серьезных людей.

Повторяю, речь идет не об очередной постановке Т.Абуладзе, а об его творческой судьбе.

28.П.1970 г.»²⁶

Трудно сказать, насколько весомыми могли бы показаться приведенные критиком доводы самому Т.Абуладзе, если бы ему довелось познакомиться с ними (знаменитая статья М.Блеймана «Архаисты или новаторы», развивавшая тот же комплекс идей, появилась в печати позднее). Но руководство Комитета критик «убедил» вполне. 24.VII.1970 г. Главная сценарная коллегия Госкино СССР направила свое официальное заключение заместителю Председателя Госкино В.Баскакову:

«Сценарий представляет явление весьма специфическое — это сборник философских притч-поучений грузинских князей и родовой знати, призванной наследовать дело отцов. Эти притчи и философские тезы какого-то кавказского или даже общевосточного происхождения. В них трудно увидеть основы народной жизни, демократические, народные представления, жизненную мудрость. Это очень своеобразный материал, который вряд ли будет интересен и понятен для широкого союзного зрителя. Тем более, что никакого современного звучания, никакого отношения к современности этот замысел не имеет.

По нашему мнению, сценарий ставить нецелесообразно».

Резюме же начальства было еще более кратким:

«Председателю Госкомитета
Совета Министров СССР
по кинематографии
Саладзе Ш.А.

Комитет по кинематографии не рекомендует студии «Грузия-фильм» работать над сценарием «Мудрость вымысла» по тематическим соображениям.

Заместитель Председателя
Госкино СССР

В.Е.Баскаков»

Ученые доводы в приказе приводить не понадобилось.

СЛАВА НАШЕЙ ВЕЛИКОЙ ГЛУПОСТИ

Впрочем, борьба с опасным и нежелательным направлением началась еще раньше. Одной из первых наиболее серьезных потерь на этом пути стала повесть-сказка Василия Шукшина «Точка зрения» (1966 г.). Обычно киноведы обходят эту вещь стороной, смирившись с причислением ее к ведомству сцены (после смерти В. Шукшина эта вещь неоднократно ставилась в самых разных театрах страны). Но очевидно мало кто знает, что первоначально Шукшин собирался ставить по «Точке зрения» фильм – об этом он заявил, завершая работу над картиной «Ваш сын и брат». Обсуждение сценария на студии имени Горького, судя по сохранившейся стенограмме, прошло очень доброжелательно. В декабре 1965 г. «Точка зрения» была направлена на утверждение в Комитет в сопровождении вполне благосклонного студийного заключения. Тут-то и произошел конфуз, и весьма знаменательный. Сценарий забодали прежде всего сами кинематографисты – высокотитулованные и авторитетные рецензенты ГСРК...

Забегая вперед, должен сказать, что сценарий этот – для Шукшина абсолютно новый, «переходный», намечающий крутой поворот автора к более сложному кругу идей и новых для него форм выражения, – и в самом деле, не был целостным и безупречным. Резкий переход от житейской прозы, бытовых зарисовок к сатире, гротеску, суперобобщению дался автору нелегко. По некоторым своим параметрам, по «отделке» он, действительно, мог показаться таким разухабистым капустником, да и только. На самом же деле, замысел этой озорной и одновременно жутковатой вещи был для нашего кино абсолютно нов, серьезен и глубок. Хотя в своей «Точке зрения» Шукшин и вывел самые разношерстные персонажи (Оптимист, Пессимист, Неизвестно Кто и т.д.), истинный «герой» повести-сказки (иронически поименованный уже в самом названии) един во всех лицах – это плоское, клишированное представление о жизни, которое нагло и самоуверенно стремится навязать себя в качестве высшей безоговорочной истины. Самодовольная тупость, претендующая быть мудростью; мертвая схема перед лицом живой, подвижной и бесконечно сложной реальности; наглая, масштабная агрессия мыслей-штампов, убогих стереотипов массового сознания, мертворожденных пропагандистских формул, лозунговых выкриков, бредовых идеологем, вколачиваемых в общественное сознание – одна из сквозных тем творчества Шукшина. Фигуры глубокомысленных псевдомудрецов, философствующих выскочек, назойливо поучающих других, как надо жить «правильно», и прочих «умников», самодовольно возомнивших, будто бы именно им открыты все глубины жизни, то и дело появляются среди многих его рассказов и киноповествований. Но в «Точке зрения» эта тема заявлена масштабно. Дело в том, что здесь Шукшин хотел не просто разоблачить, едко высмеять убогость отдельно взятых стереотипов официального общественного сознания, ложных представлений и пропагандистских

доктрин, но «зацепить» это явление в целом, создав обобщенный образ рутинной мысли, которая при всем своем убожестве настолько самоуверенна и всемогуща, что готова навязать себя живой жизни, подмять ее под себя, выдать бредовый идеологический миф за саму реальность. По сути дела, в «Точке зрения», не прибегая к глубокомысленному философствованию, не хмура брови, а легко, походя, шутя и озуя, Шукшин дал по сути дела формулу нашего бытия, в котором священные догмы казарменного социализма, вопреки логике и здравому смыслу, правили великой страной.

Никто из рецензентов этого не заметил, а даже если бы и заметил, то вряд ли отважился сказать об этом вслух. Поэтому и хоронили «Точку зрения» тихо, аккуратно, без повышения голоса – по среднему разряду.

С.Юткевич углядел в «Точке зрения» «измену киноспецифике» и «поверхностность»: «Талантливо? Бесспорно! Смешно? Несомненно – впрочем как и все, что выходит из-под пера одаренного и своеобразного этого художника. Но откровенно говоря, я совершенно не понимаю, при чем здесь экран? И не с точки зрения пресловутой «киноспецифики» – бог с ней, чем оригинальнее вещь и чем больше нарушает она общепринятые каноны, тем лучше. Но все же есть некоторые элементарные закономерности, по которым строятся произведения искусства и которые мстят за себя, если их нарушают нарочито или по неведению.

(...) Картина в целом предстает настолько неутешительной, что вряд ли она принесет много радости зрителям, даже желающим надсмеяться над своими недостатками и трудностями в наступающем юбилейном году»²⁷.

М.Блейман оценил повесть-сказку куда строже: «Сценарий «Точка зрения» неудача. Он неудачен по замыслу и по выполнению тоже. В.Шукшин, хотя он и актер и режиссер своих сочинений, иногда пренебрегает кинематографом. На этот раз пренебрежение уже переходит границы. Он не представляет себе своих же героев. Кто такой «Непонятно кто»? Действительно, непонятно (...). Действие не развивается, как не развиваются и характеры. Они топчутся на месте. Действие здесь невозможно.

Я пишу резко. Но мне кажется, что настоящий литератор на резкость не обидится. Ведь я двигаю только одним побуждением – уговорить В.Шукшина, талантливого человека, отказаться от невышедшей вещи. Она недостойна его таланта, его масштаба, его дарования».

Р.Юренев, высоко ценивший В.Шукшина, тоже углядел в «Точке зрения» одни слабые места (а они, действительно, были) и не оценил перспективности самого замысла, видимо, даже не подумав, что в последующих вариантах Шукшин сможет выразить его более точно и рельефно: «Сценарий построен по модному (это Шукшин модник?! – В.Ф.) в зарубежном кино принципу повторения одного и того же события, увиденного по-разному с разных точек зрения. Этот принцип позволил Акире Куросаве отразить в знаменитом «Расёмоне» разорванность человеческих связей, зыбкость, неустойчивость, трагическое непонимание людей в послевоенной, побежденной Японии, а французу А.Кайятту – поставить под сомнение устои буржуазного правосудия. Как правило, этот

принцип драматического построения отражает мрачный, релятивистский, а то и антиреалистический взгляд художника на жизнь.

Я не хочу обвинять Шукшина в страшных философских «измах». Но и его этот принцип привел к довольно унылому взгляду на нашу действительность: показав дважды сватовство молодого рабочего сначала глазами очернителя-пессимиста, а затем глазами лакировщика-оптимиста, Шукшин поневоле создал впечатление, что беспросветное хамство, грязь, скотство нашего быта прикрываются порой показным благолепием с телевизорами, бодряческими выкриками, ханжеским пуританством. Шукшин надеется, что его читатель и будущий зритель очень хорошо знают, как бывает на самом деле, и бесстрашно оставляет подлинную картину жизни недоказанной, даст только два ее извращенных отражения.

(...) Понимая намерения Шукшина бороться с мещанством, хорошо зная трудности «опасного» жанра сатиры, я все же должен прийти к выводу, что сценарий «Точка зрения» Шукшину не удался. До Зощенко он не дотянулся, Пырьева не развенчал, советского «Расёмона» не создал».

А.Каплер тоже не обнаружил в «Точке зрения» ничего примечательного: «Какая-то философская невнятица с этим Оптимистом и Пессимистом и ничтожное, по сути дела, действие сценария кажутся мне мелкими и недостойными режиссера Шукшина. Тут скорее языковые и вообще жанровые заготовки, чем материал для постановки картины».

Были и еще отзывы, даже более забористые, но хватило и этих. Из всей внушительной обоймы рецензентов Шукшина – твердо, решительно – поддержал лишь один Б.Метальников. Но его никто не пожелал услышать. Судьба сценария была предрешена уже в первом туре. Комитетскому начальству даже не пришлось «марать руки» – приговор коллеге вынесли сами уважаемые киномастера...

«ВЫМЫСЛЫ»

О том, что замысел Шукшина поставить сатирическую сказку, выворачивающую наизнанку систему демагогии Системы, был для нашего кино не случайным, говорит целая серия последующих попыток других художников сделать нечто близкое. Эстафету у Шукшина принял, в частности, Элем Климов. На свой лад, в своей манере, он попытался осуществить эту задачу в 1971 году, взявшись за сценарий «Вымыслы» (примечательно, что в первоначальном варианте он куда прозрачнее назывался «Морока»).

Сценарий «Вымыслы» был написан Германом Климовым на основе русских народных сказок. В сценарии были сохранены главные образы народной сказки, ее самые популярные мотивы, антураж и общая схема построения сюжета, но из знакомых деталей складывалась новая композиция, в центре которой при всей разветвленности повествования стояла тема «власть и народ».

Главные герои «Вымыслов» – Иван-дурак и царь Малахон. Сюжетная интрига связывала их отношения в довольно сложный и неожиданный для

сказки узел: царь-батюшка горит желанием завладеть молодой красавицей-женой Ивана. С этой целью хитрый и находчивый деспот все время стремится отправить Ивана куда-нибудь подальше от дома, давая ему совершенно невыполнимые поручения в надежде, что Иван где-нибудь да свернет себе шею. Первый раз он отправляет Ивана за Жар-птицей. Иван отбрыкивается (только-только отгулял свадьбу). Но царь – опытный демагог – знает у своего подданного слабое местечко – сердобольное сердце: «Не для себя, Ваня, Жар-птицу прошу. Народ наш в темноте живет». Точно так же он уговаривает Ивана в следующий раз пойти за живой водой: «Люди наши мрут, Ваня. Ты не принесешь живой воды – никто не принесет».

И так раз за разом Иван отправляется в дальний путь, выдерживая испытания одно труднее и опаснее другого. Однажды он попадает в Пошехонье, страну сказочных дураков, страну, замороженную страхами и нелепыми представлениями, где все делают вопреки здравому смыслу. Расколдовать, спасти эту страну может лишь тот, кто за ночь «перебоится все их страхи, перестрадает все их страдания». Иван принимает на себя это страшное испытание. Черти, которые задурили головы жителям страны, испытывают Ивана самыми жуткими видениями: словно на экране разворачивают перед ним живые картины, одну страшнее другой. Вот видит Иван себя стоящим в чистом поле, а на него с дикими воплями, с копьями наперевес несется несметное вражье войско. Все ближе, ближе, ближе... Вот маленький сын Ивана на глазах у отца падает в бездонный колодезь и летит, летит вниз в зловещую темноту... Вот, медленно оседая, вдруг рушится дом Ивана, а в доме – мать с отцом, жена и дети малые...

Иван выдерживает эту пытку кошмарами, освобождает задураченную страну от чертей, но утром выходит совсем седым. Испытания достаются ему дорогой ценой. И ведь у него нет никаких волшебных помощников, палочек-выручалочек. Все небывалые чудеса он творит сам – своими руками, благодаря смекалке, мужеству, терпению. В финале он возвращается домой не бравым сказочным молодецом, а постаревшим, седым, смертельно уставшим человеком («Царский двор шатался у него перед глазами, медленно подплывало крыльцо...»). Но в этих нескончаемых мытарствах по белу свету, выполняя порой совершенно бессмысленные царские прихоти («Поди туда, не знаю куда. Принеси то, не знаю что»), Иван не гнется и не ломается. «Таким образом, сказка с обилием в ней приключений, препятствий и чудес позволит нам открыть чудо русской души, исследовать отнюдь не сказочный национальный характер», – говорилось в заявке, написанной авторами.

В режиссерской экспликации к фильму Элем Климов назвал «Вымыслы» героической народной комедией-сказкой. И слово «комедия» употреблялось здесь совсем не всуе, так же, как, между прочим, и слова «народная» и «героическая». Используя колкие стрелы иронии, самые что ни на есть веселые, озорные краски и ситуации, авторы «Вымыслов» намеревались утвердить высокую героиню народного подвига. И в то же время Климов задумывал фильм очень горький, жестокий, трагический –

ибо через сказочную форму хотел передать униженное положение задавленного, измороженного народа. И самая большая неожиданность – это у «железного», «ледяного» Климова! – в сценарии было много удивительно нежного, хрупкого, тонкого лиризма. Я убежден, что из всего сделанного и задуманного Климовым это был самый яркий, самый дерзкий и самый емкий его замысел, полный огня, полета удивительной фантазии, игры чувств и глубокой мысли. И как же распорядились этим богатством?

Судя по обсуждению сценария в третьем объединении «Мосфильма», сценарий приняли с большим интересом. Однако, как мне кажется, замысел режиссера был воспринят все же не совсем адекватно. От Климова ждали этаким легким, затейливым фильмом, не выходящим за пределы проблематики обычной народной сказки. На самом же деле, режиссер задумывал нечто иное: он опирался на фольклорную сказку, но по мере разворачивания сюжета довольно-таки далеко выходил за пределы избранного жанра. Этого или не поняли, или не захотели принять. Поэтому заключение худсовета при всем благожелательстве объединения было довольно-таки жестким:

«Поначалу легкий, смешной, изящный сценарий – постепенно, по мере развития действия мрачнеет, в нем все больше берут верх драматические сюжеты, он утяжеляется множеством зловещих фантазмагорий, юмор убывает (...). В результате, в конце истории не возникает ощущения, что герой, пройдя все испытания, сохранил характер нравственный и цельный, сумел все выдержать и не согнуться, выйти оптимистом и победителем, а напротив – чувствуется усталость его от борьбы, его сломленность, он поседел, постарел и помрачнел (...). Это едва ли верно, если иметь в виду, что сказка по своей природе оптимистична и кончается всегда победой героя – нравственной и физической. Зло должно быть наказано – правда торжествовать. Вот этого ощущения торжества не хватает сказке-сценарию.

(...) «Мороки» в сценарии, к сожалению, написаны с иной мерой условности, чем сам сказочный сюжет, они излишне фантазмагоричны, зловещи и страшноваты по вложенной в них фантазии. Если оставлять «Мороки» – то нужно насыщать их юмором, усмешнять, убирать какой бы то ни было налет ужасов (...)»²⁸.

Тем не менее худсовет решительно высказался за сценарий. Руководитель объединения В. Наумов заявил: «Картина «Мороки» может получиться уникальной. Мы должны за нее бороться». Вскоре выяснилось, с кем именно. Дирекция «Мосфильма» категорически отказалась включать «Вьмыслы» в планы студии. «Мы познакомились с этим сценарием, – утверждал директор «Мосфильма» Н. Сизов, – и сообщили объединению и автору, что, по нашему мнению, этот сценарий перспектив не имеет. Прежде всего, потому что надо сосредоточивать внимание студии на современных темах, которые волнуют наше общество, на проблемах, которые вытекают из решений XXIV съезда партии. Это первое соображение. Второе соображение такое, что большого, какого-то яркого интереса в образах и ситуациях в этом сценарии нет. И люди неинтересные...»

Руководство объединения не разделило точку зрения дирекции и настояло на том, чтобы сценарий был обсужден на заседании Худсовета студии. Боюсь, что в кратком пересказе мне не передать остроту и драматизм этого обсуждения, состоявшегося в кабинете директора, а подробно цитировать стенограмму нет возможности. Тон разговору задал Н.Сизов, прямо объявив, что сценарий не лежит в основном тематическом русле «Мосфильма», что он скорее порочит, чем воспекает русский народ. Директор, естественно, не остался в одиночестве. За ним отважно поднялись его «единомышленники» вроде Л.Саакова: «Я совершенно согласен с оценкой, которую дал Н.Т.Сизов относительно перспективы сценария «Вымыслы» (...). Еще раз должен сказать, что в свете сегодняшних задач, которые стоят перед нашей киностудией, постановка картины «Вымыслы» не тянет...»

Но среди членов худсовета нашлись и такие, кто проявил принципиальность. Первым попытался внести перелом Л.Арнштам: «Принимая во внимание особый талант режиссера Климова и то, что он пробивается через разные свои попытки к чему-то очень для него свойственному, надо дать ему шанс. Мое убеждение, что это один из самых перспективных режиссеров, хотя он и не легкий режиссер для руководства и объединения». Арнштама поддержали А.Зархи и В.Юсов. Поднялся и Ю.Карасик: «Памятуя, что сценарии, по которым Климов собирался делать картины, почти всегда встречал возражения и вызывали некоторые сомнения, а в итоге картины были интересные, я считаю, что художественный совет должен поддержать этот сценарий и дать возможность режиссеру сделать эту своеобразную и интересную картину».

Разговор накалился до предела, когда В.Наумов, выступавший несколько раз, сказал, что отвергнутые замыслы не отражаются благоприятно на судьбе художника: «За мою довольно-таки долгую жизнь в кинематографе произошло много таких смертей до времени и произошло по разным причинам». Н.Сизов не пропустил намек мимо ушей: «Мне не понравилось в выступлении Наумова его заявление, что сколько уже смертей было и что не закопайте еще одного талантливого человека. Должен сказать, что это уже запрещенный прием. Сейчас речь идет о конкретной вещи. Никто не хочет никого гробить. Вам сценарий нравится, мне нет. Поэтому мы выбрали форму коллективного обсуждения. И не надо считать, что будет еще один загубленный талант. Не будет этого. Но я повторяю, что было бы приятнее и политически значимее, если бы он взялся за тему более близкую к сегодняшнему дню».

Когда настала пора выступить Климову, он сказал: «Я для себя давно решил, что есть два пути, по одному из которых возможно идти на мой характер, по другому – невозможно. Нужно или брать сценарий и делать фильм в рамках стереотипа, чтобы не вызвать самого факта Художественного совета и обсуждения, и тогда будешь катиться как колобок. Или пытаться что-то искать новое в жанре и в своей теме, что и буду пытаться делать...»

В итоге этого обсуждения появился еще один вариант сценария. Он-то и был, наконец, представлен Комитету. Увы, там не возликовали.

Комитет не разделяет той безоговорочной положительной оценки данного сценария, которая содержится в заключении творческого объединения писателей и киноработников.

Сценарий «Вымыслы» нуждается в уточнении общей идейно-художественной концепции. Кроме того, он лишен цельности и последовательности в стилистическом решении.

Сценарий «Вымыслы» весьма вольно трансформирует известные сюжеты русских сказок об Иванушке. Образ Иванушки, очень смелый и яркий в русских сказках, разработан в сценарии слабо; подвиги героя в поисках счастья и красоты отходят в авторской интерпретации на задний план. В сценарии акцентируются всякого рода натуралистические подробности быта крестьянской жизни, а народ выступает в образе дикой и жесткой силы, которая противостоит не только царю, но и самому Ивану.

Автору необходимо создать такой образ главного героя, который соответствует его трактовке в русских народных сказках. При этом необходимо найти и правильное изображение жизни народной, о которой в сказках рассказано в доброй и задушевнй манере, и народ показан мудрым и сердечным.

(...) Комитет просит студию «Мосфильм» оказать режиссеру Э.Климову действенную помощь в работе над режиссерским сценарием с тем, чтобы в нем были устранены ошибки литературного сценария. Необходимо также самым внимательным образом отнестись в дальнейшем к актерским пробам, своевременно их просмотреть и обсудить, помогая режиссеру-постановщику обрести ключ к правильному идейному и стилистически точному решению фильма.

А.Романов»

Итак, режиссера открыто и демонстративно брали «под колшак». Но дело все-таки сдвинулось. Окрыленный постановщик собрал группу, уехал в Вологодскую область на выбор натуры. Подготовительные работы шли полным ходом. Тут-то руководство и «одумалось». Как сказано в акте о списании убытков: «Однако впоследствии, в связи с изменением направленности общего тематического плана студии, сценарий «Вымыслы» был исключен из планов студии. В настоящее время сценарий «Вымыслы» не имеет производственной перспективы».

По ходу сюжета климовскому Ивану-дураку не раз приходилось сталкиваться один на один с самыми матерыми противниками. Он победил в жестокой схватке свирепого волка, поборол медведя, богатыря Долбака Борисовича, устоял против колдовских чар красавицы русалки, разогнал целую свору чертей и одолел даже самого царя Малахона. Однако в комитетских кабинетах у Ивана нашлись противники куда сильнее. И непобедимый сказочный герой был повержен одним лишь росчерком чиновничьего пера...

«ЛЮБОВЬ»

Под конец позволю себе одно сугубо личное воспоминание.

Весной 1977 года Лариса Шепитько попросила меня посмотреть один сценарий – на предмет возможной его постановки. Как было сказано, она собиралась его ставить еще до «Восхождения», но «помешали обстоятельства». А теперь вот надо определиться – стоит к нему возвращаться или, быть может, искать какой-то совсем другой литературный материал.

Сценарий был уже в столь потрепанном виде, что фамилии автора на обложке даже не сохранилось, а осталось одно лишь название – «Любовь». Я тогда, помню, сильно удивился. Лариса Шепитько и «про любовь»?

Еще больше я удивился, когда тут же, немного полистав сценарий, я понял, что это сказка, по крайней мере, явная стилизация под народную сказку. Действие происходило на русском Севере и там всюду водили хороводы, пели старинные песни. А еще луга в цветах, дивные белые ночи. Шепитько-то здесь при чем?!

И уж совсем я был изумлен, когда на вопрос, кто автор, Лариса Ефимовна, буравя меня своими глазами, сказала: Войнович.

Сценарий и в самом деле оказался «про любовь». Стрелы амура пронзали сердца молодых героев – обыкновенной деревенской девки Маньки и пастуха, разудалого гармониста Гриньки, – во время сенокоса. Их любовь горяча, взаимна и потому греметь бы ближайшей осенью веселой свадьбе, но... В деревне как-то уж очень неожиданно умирает Владычица – был, оказывается, в этой северной деревне такой ответственный пост. Деревня верила в некоего Духа – хозяина моря и леса. Он будто бы помогал жителя деревни в охоте и рыбной ловле, защищал от злых сил, от голода и холода и строго наказывал за всякое отступничество от обычаев и заветов веры. А для осуществления воли Духа на земле был у него свой представитель в деревне – его жена, Владычица. Владычицу выбирал Совет Старейших и Мудрейших. Ее поселяли в высоком тереме, стоявшем в стороне от деревни. По вековечному уложению Владычицей, женой Духа выбирали самую красивую, самую ловкую, самую умную девушку. На сей раз выбор совета старейшин роковым образом пал на Маньку. Но перспектива стать женой аж самого Духа, столь, может быть, желанная для других девок, Маньку не устраивает. Непутевый, но живой и реальный Гринька ей куда ближе и дороже, чей почитаемый и могущественный, но неведомый жених из поднебесной канцелярии. Поговаривали, правда, что он, мол, будто бы, сходит для отправления супружества по ночам на землю. А если не сойдет? Да и есть ведь уже Гринька!

Впрочем, артачиться Маньке не дают – обычаи и порядки, по которым живет деревня, строги и обязательны. Маньку, как и полагается, отселяют с великими почестями в терем Владычицы, а ее возлюбленного Гриньку, дабы скорее повыветрилась горячая любовь, предусмотрительные стариканы решают женить на другой девке. Страсть, однако, не остывает. Но за измену Духу Маньку ждет суровая плата – погребение заживо. Таков закон. Но Манька все равно переступает роковой запрет.

Между тем за домом Владычицы (и это тоже священная традиция) следят во все глаза. И днем, и еще пуще – ночью. Все те же старейшины, что заправляют в деревне. Главный среди них – некто Афанасьич. Этаким Сулов. (Вместе с ним в сценарий вплеталась самая важная и, пожалуй, самая «несказочная» тема – тема деспотической власти. Как я уже говорил, она витала над многими шестидесятниками. Вот и Лариса Шепитько намеревалась выйти к ней через сценарий Войновича.

В Совете Старейших и Мудрейших Афанасьич – самый оголтелый ревнитель традиций. Фанатически оберегая святые устои, он готов на все. Выясняется, что он самолично покарал двух прежних владычиц, ближайших предшественниц Маньки по трону, когда уличил их все в том же «трехе». Больше того: дабы не вызвать «лишнего беспокойства» в народе, брожения в умах, он скрыл от деревни факты «трехопадения» и потому внезапно «умерших» Владычиц хоронили «как положено» – с большими почестями и всенародной скорбью.

Так штрих за штрихом в сценарии возникал образ изувера-фанатика, вдвойне страшный еще и оттого, что сам этот ревнитель устоев давно уже изуверился в истинности «учения», согласно которому жила деревня. Афанасьич сам признается Маньке, когда выходит на «принципиальный» разговор: «Ты с Гринькой живешь, и я знаю про это. Но мне-то что. Я старый. Я много кой-чего знаю, да молчу. Но народ узнает – худо будет. Вера в людях пропадет. А как жить без веры?»

Однако главный идеолог деревни беспокоится не об истинной вере, а о ритуале веры, с помощью которого держится его власть над людьми. Ведь не будь всех этих ритуалов, бездумного поклонения Духу и догматам «учения», и самому Афанасьичу и другим его «товарищам по партии» давно бы пришлось скромно досиживать свой век на печке, а не ходить в «вождях» местного общества. Лишь это неуклонное соблюдение однажды заведенного порядка позволяет жалкому, ничтожному старикашке вертеть деревней, держать бразды правления всеми сферами жизни.

И опять – как у Шукшина, как у Климова – возникает образ «морока», образ мертворожденных идей, которые намертво опутывают, сдавливают, уродуют естественное движение жизни. И вроде бы, бедным, замороженным жителям «странной» деревни все очевиднее становится, что «учение», которым они живут, которому поклоняются, – давно уже стало мертвым и фальшивым. Но им трудно выйти из инерции, а клан Старейших и Мудрейших вместо того, чтобы прислушаться к голосу живой жизни, упорно и фанатично тешится оживить мертвые верования, принудить других поверить в то, что давно уже не имеет никакого реального смысла. И только изошренная ложь, безмерное лицемерие, помноженное на кровавое насилие, еще помогают кое-как вращать останавливающееся колесо жизни. Даром это не проходит.

Подло, исподтишка убивают Гриньку. А его возлюбленную ожидают «особые похороны» – потрясенная случившимся, она не может больше играть страшную лживую игру и перед всем народом сама говорит правду.

И по приговору старейших и мудрейших Владычицу, переступившую устав, закапывают в землю живой.

Грандиозным намечался финал всей этой злобешей истории. Описав чистую параболу, действие сценария возвращалось к исходной точке. Деревня осталась без Владычицы, стало быть, надо выбирать новую. И уже на следующий день после похорон Маньки по деревне ходил горбун Тимоха и бодро выкрикивал: «Эй, народ, выходи, никто дома не сиди. Будем пить и гулять, Владычицу вызывать!»

Но видно, что-то случилось с людьми. Затихла деревня, затаилась. Полдня ходил по улицам Тимоха, созывая народ. Никто не вышел, никто не откликнулся. Как вымерла деревня, спряталась в молчании.

Что в этом молчании?

Скорбь и печаль по двум неповинным душам, которых убили только за то, что любили друг друга? Или же это безгласное осуждение фанатизма обезумевших старейшин? А может, и наступившее наконец прозрение людей в том, что не надо им такой веры, такого «учения», такого порядка, ради которого топчется все живое? Может, догадались терпеливые люди, что можно жить самим по себе безо всяких Духов и Владычиц — своим умом, своей совестью?

Молчит деревня...

И не выдерживая этой вдруг наступившей неопределенности, упал Тимоха в пыль посреди деревни и, рыдая, закричал в сторону изб: «Да что же это делается, люди?! Что же вы не выходите? Неужто нам теперь без веры жить?»

И все это невероятное напряжение финальной сцены разрешалось сухой и бесстрастной ремаркой: «И тогда со скрипом, робко приотворилась какая-то дверь...»

Полагаю, что и сегодня, когда вопрос «Неужто нам теперь без веры жить?» встает перед всей страной, этот дерзкий замысел нисколько не потерял в остроте. Что же говорить о 1977-м годе, когда держава была еще в «полном порядке», когда «совет кремлевских старцев», как остряки именовали тогда наших Афанасьичей, твердо держал штурвал в руках, уверенно и спокойно подвела великую страну к самому краю бездонной пропасти. И не трудно вообразить, под какой удар подставила бы себя Лариса Шепитько, добейся она разрешения на постановку этого сценария. Но и запрещение его имело для нее, как потом выяснилось, в прямом смысле гибельные последствия. Не получив возможности снять «Любовь», она взялась за ставшее для нее роковым «Прощание с Матерой»...

«НА БРАТСКИХ МОГИЛАХ НЕ СТАВЯТ КРЕСТОВ...»

Признаюсь честно: я не знаю, как мне завершить свой невеселый рассказ. Весь отведенный на этот раздел листаж давным-давно исчерпан – пора уже ставить точку. Но как? За пределами моего рассказа остается еще несметное множество других погубленных сценариев и замыслов – не менее интересных, талантливых, необычных.

Надо было бы еще рассказать, например, о разработке А.Тарковским замысла сценария «Проказа». О его «Гофманиаде». Или о замысле фильма по роману Достоевского «Идиот».

А кто знает, что Глеб Панфилов в самый разгар застойных лет всерьез готовился к постановке фильма «От Февраля к Октябрю», в котором собирался рассказать о революции без купюр и привычных умолчаний?

А «Исповедь» или «Интермешо» – неродившиеся фильмы Сергея Параджанова?

Эти и другие отвергнутые, перечеркнутые замыслы – не просто личные драмы отдельных авторов. Это затоптанные ростки новых направлений, новых линий развития советского кино.

Еще в далеком 1973 году, в Алма-Ате Булат Мансуров, завершая работу над «Тризной», рассказывал мне о замыслах, которые будоражат его воображение: «Как-то на одном из своих предыдущих фильмов в поисках необходимого материала мне пришлось заглянуть в книгу восточных пословиц и поговорок. Но книга меня так захватила, что я совсем забыл о той первоначальной, чисто прагматической цели, ради которой я в нее и полез. Передо мной как-то вдруг разом открылось, что пословицы несут в себе нечто гораздо большее, чем сжатые, остро сформулированные мысли. За этими мудрыми изречениями увиделись судьбы многих поколений, история человечества распахнулась вглубь. Пословицы вдруг обрел жизненную плоть, увиделся поток исторических событий, конфликтов, грандиозных общественных катаклизмов, в огне которых и выплывали мудрые народные изречения. И мне страшно захотелось сделать на основе этих пословиц и поговорок большой необычный фильм. В цвете. В красках. С персонажами. С древней музыкой. Захотелось проследить «биографии» пословиц и поговорок с момента их зарождения. Проследить сложное развитие мыслей, норм морали, черт национального характера вплоть до того момента, как пословица, взяв разбег от какой-то совершенно конкретной жизненной коллизии, случая, постепенно кристаллизовалась в мысль-обобщение, мысль-оценку, в отточенную до блеска формулу афористического мышления. Захотелось понять, из недр какой эпохи выросла та ни иная пословица, как она шла к нам сквозь время и почему сложилась именно так, а не иначе? Чем пахнет пословица? Какие судьбы людей, а может, и целых народов стоят за ней?

Замысел меня этот давно дразнит. В нем таятся, наверное, возможности для поиска совершенно новых форм драматургии, цвета, композиции. Эти формы при реализации такого замысла, вероятно, не могли быть открыты и исследованы до конца – об этом я даже не мечтаю, – но заманчиво нащупать хотя бы ступени к ним. Ступени, по которым кто-то рискнет пойти еще дальше...»

Можно, конечно, сказать: ну, это чистое мечтание! Мало ли у кого что промелькнуло в сознании, не оставив никакого материального следа. Но в том-то и дело, что дерзкие мечтатели не только предавались буйным фантазиям, но и настойчиво пытались многие свои дерзкие, необычные замыслы материализовать. У того же Мансурова был потрясающий – не побоюсь этого слова – замысел целого сериала о судьбе венгерского еврея Арминия Вамбери, ученого, переводчика, английского шпиона, который под видом дервиша сумел пробраться в совершенно закрытую для европейцев Среднюю Азию. Вамбери изучил, описал жизнь многих народов Азии, составил карты, собрал грандиозную коллекцию документов, чудом сберег и вывез эти бесценные сокровища, но свои знания и научные труды завещал не английской короне, а русскому государству. Интереснейшую эту личность, необычную судьбу Булат Мансуров поворачивал и рассматривал таким образом, что перед зрителем должна была развернуться еще и грандиозная панорама средневековой Азии – ее традиций, обычаев, культуры. Кроме того, каждую очередную серию этого необычного сериала должны были снимать разные режиссеры – Отар Иоселиани, Али Хамраев, Толомуш Оксеев. Каждый из них выбирал «свой» фрагмент необычного путешествия Арминия Вамбери, пробиравшегося в Азию через Турцию и Кавказ. Была подробнейшая, детальная разработка этого проекта, тихо замученного впоследствии, как и множество других нестандартных предложений...

А сколько же оригинальных, смелых, обещающих сценариев полегло у наших лучших драматургов – Евгения Григорьева, Геннадия Шпаликова, Александра Володина, Юрия Клепикова, Натальи Рязанцевой, Фридриха Горенштейна... Рядом с ними в тех же братских могилах – сценарии В.Аксенова, В.Тендрякова, Б.Окуджавы, Б.Ахмадулиной, Б.Можаева...

Впрочем, мучительно гибли, не дойдя до экранов, не только отдельные сценарии. Ломались, рушились, не состоялись подчас и авторские судьбы. Какое грандиозное созвездие талантов вышло из стен Высших сценарных курсов в 1966 году! Но чуть ли не весь этот необычный, одаренный выпуск, включая Андрея Битова, Гранта Матевосяна, Тимура Пулатова, Владимира Маканина, был отторгнут кинематографом. Да, можно порадоваться за литературу, которая в лице выпускников курсов приобрела блистательную плеяду писателей. Но сколько же при этом потерял сам кинематограф!

Нет, поистине бесконечен список понесенных утрат – неродившихся фильмов, перечеркнутых судеб, задушенных новых тенденций и художественных идей. Конечно, любое движение, развитие, рост живого не

обходится без потерь. И кино, культура – не могут быть в этом смысле каким-то счастливым исключением из общего сурового закона жизни.

Но потери – потерям рознь. Мощный заряд энергии развития и художественного обновления, который в значительной мере не был реализован кинематографом 60–70 годов – не есть следствие каких-то, действительно, объективных и неизбежных обстоятельств или творческих коллизий. Многие замыслы не стали фильмами вовсе не потому, что для этого не было необходимых организационных, производственно-экономических условий. И не потому, что отвергнутые сценарии и замыслы слишком уж опережали время, перепрыгивая через ряд промежуточных этапов. Совсем нет! Все они были отринуты и убиты только потому, что в той или иной мере стремились выйти за пределы дозволенного. Оберегая свои священные догматы, система убивала все живое, способное расти и развиваться, ибо всякое развитие несло ей угрозу разрушения.

От масштабов свершенного преступления немеет, переполняется горечью душа. Сколько же ростков нового кинематографа, сколько живых побегов творческой мысли было беспощадно затоптано тупым административным каблуком!

Но ведь душили, топтали, убивали не только кинематограф. Душили, топтали, убивали буквально в каждой сфере жизни. Душили, топтали, убивали всю страну...

Так сколько же мы всего потеряли?

1990 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРОТИВОСТОЯНИЕ: ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ

Эстетика Госкино. Типология запретов

1. Здесь и далее : ЦХСД, ф.5, оп.66, д.66, л.2–8.
2. Архив «Мосфильма», оп.6, д.1022, л.13.
3. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.455, л.103.
4. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.114, л.35.
5. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1087, л.33–34.
6. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1087, л.58–59.
7. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1104, л.53–55.
8. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.340, л.21–22.
9. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136, л.4.
10. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1723, л.39.
11. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1887, л.36–37.
12. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136, л.173–174.
13. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.929.
14. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4310, л.39.
15. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4247, л.14.
16. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.434, л.7.
17. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1935, л.115–116.
18. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1113, л.38.
19. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1935, л.115–116.
20. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2804, л.24.
21. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д. 136, л.8.
22. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.321, л.16.
23. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136, л.173.
24. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1481.
25. Архив киностудии им. Горького, оп.8, д.173, л.42–43.
26. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1113, л.38.
27. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1479, л.30–31.
28. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.2250, л.3.
29. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.199, л.6.
30. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1113, л.38.
31. РГАЛИ, ф.2994, оп.4, д.1104, л.49.
32. Архив Литовской киностудии, дело фильма.
33. Архив киностудии им. Горького, оп.8, д.173.
34. Архив Госкино СССР, ф.48, оп. 4/2, д.1113, л.38.
35. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136.

36. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.455, л.15–16.
37. Архив Госкино СССР, ф.48, он.4/2, д.455, л.103.
38. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.112.
39. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1481, л.25–26.
40. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1481, л.50–51.
41. Архив киностудии им. М.Горького, оп.8, д.173.
42. Архив киностудии им. М.Горького, оп.8, д.173, л.24–25.
43. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1935.
44. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1115, л.8.
45. Архив киностудии им. М.Горького, оп.8, д.133.
46. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.429, л.46.
47. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.463, л.51.
48. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1883, л.12.
49. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4310, л.38–39.
50. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2773, л.88–89.
51. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.3296, л.36–37.
52. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.268, л.10–12.
53. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136, л.13.
54. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136, л.121.
55. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136.
56. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.321, л.18.
57. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1000, л.16.
58. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.769, л.21.
59. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1935, л.115.
60. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1104, л.48–51.
61. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.463, л.48–49.
62. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.114, л.10.
63. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2804, л.43–44.
64. Архив госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.769, л.21.
65. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1696, л.7–8.
66. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.463, л.48.
67. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4247, л.14.
68. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1935, л.115.
69. Архив Литовской киностудии, дело сценария.
70. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.3206, л.110.
71. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.44, л.14–19.
72. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.455.
73. РГАЛИ, ф. 2944, оп.4, д.1481, л.54.
74. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2322, л.26.
75. Архив Госкино СССР, ф.48, оп. 4/2, д.99, л.11.
76. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/3, д.29, л.30.
77. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.3207, л.9.

78. Архив Литовской киностудии, дело фильма.
79. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1330.
80. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.99, л.21.
81. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.3699, л.4.
82. РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.2145а, л.14–15.
83. Здесь и далее: РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.1408.
84. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4314.
85. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2388.
86. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.91, л.10–11.

Самое управляемое из всех искусств

1. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.136.
2. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.321.
3. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.376.
4. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.376.
5. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.1828, л.3–4.
6. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.195, л.2.
7. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.2388.
8. Архив «Мосфильма», оп.12, д.1493.
9. РГАЛИ, ф.2944, оп.5, д.182, л.18.
10. РГАЛИ, ф.2944, оп.5, д.182, л.16.
11. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.33, л.9.
12. РГАЛИ, ф.2944, оп.5, д.182, л.46.
13. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.33, л.15.
14. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.320, л.36.
15. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.320, л.43.
16. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.340.
17. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.321.
18. РГАЛИ, ф.2944, оп.5, д.182, л.48.
19. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.321.
20. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.294, л.7.
21. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.4314.
22. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.1/2, д.266, л.15–19.
23. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.447.
24. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.295, л.5.

«Мы душили лучше...»

1. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.90, л.58–63.
2. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.90, л.45–57.
3. ЦХСД, ф.5, оп.55, д.112, л.2–5.

4. ЦХСД, ф.5, оп.64, д.135, л.1.
5. ЦХСД, ф.5, оп.60, д.66, л.258.
6. ЦХСД, ф.5, оп.61, д.88, л.133–135.
7. ЦХСД, ф.5, оп.63, д.152, л.2–3.
8. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.160, л.15.
9. ЦХСД, ф.5, оп.36, д.154, л.42–43.
10. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.91, л.57.
11. ЦХСД, ф.5, оп.63, д.152, л.15.
12. ЦХСД, ф.5, оп.64, д.135, л.39–40.
13. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.91, л.103–105.
14. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.91, л.126–129.
15. ЦХСД, ф.5, оп.73, д.294, л.16–18.
16. ЦХСД, ф.5, оп.73, д.294, л.9–13.
17. ЦХСД, ф.5, оп.76, д.292, л.29–30.
18. ЦХСД, ф.5, оп.73, д.428, л.3–5.
19. ЦХСД, ф.5, оп.73, д.428, л.1.
20. ЦХСД, ф.5, оп.61, д.88, л.92–93.
21. ЦХСД, ф.5, оп.61, д.88, л.94.
22. Архив «Мосфильма», оп.12, д.1130, л.32.
23. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.187, л.8.
24. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.187, л.9.
25. ЦХСД, ф.5, оп.61, д.88, л.46–47.
26. ЦХСД, ф.5, оп.66, д.233, л.114.
27. ЦХСД, ф.5, оп.66, д.233, л.115–116.
28. ЦХСД, ф.5, оп.63, д.143, л.3–8.
29. ЦХСД, ф.5, оп.60, д.28, л.81–82.
30. ЦХСД, ф.5, оп.63, д.152, л.59–60.
31. ЦХСД, ф.5, оп.62, д.90, л.135–138.
32. ЦХСД, ф.5, оп.76, д.292, л.6–9.
33. ЦХСД, ф.5, оп.76, д.292, л.4.

ГОЛОСА. КАК ЭТО БЫЛО

«Не убивайте нас!..»

1. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.1/2, л.100.
2. Архив Одесской киностудии, дело фильма.
3. Здесь и далее: ЦХСД, ф.4, оп.28, д.678, л.13–34; оп.29, д.45, л.79–83.
4. ЦХСД, ф.5, оп.77, д.196, л.83–93.
5. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.1/2, д.608, л.3–11.
6. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.1/2, д.701, л.61–64.

«НА БРАТСКИХ МОГИЛАХ НЕ СТАВЯТ КРЕСТОВ»...

1. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.92, л.20.
2. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.104, л.15.
3. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.104, л.17.
4. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.104, л.3–4.
5. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.92, л.2.
6. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.92, л.2.
7. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.132, л.22.
8. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.98, л.34.
9. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.96, л.26–27.
10. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.1, л.92.
11. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.87.
12. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.96.
13. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.129.
14. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.96, л.30–31.
15. Здесь и далее: РГАЛИ, ф.2944, оп.5, д.258.
16. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.334.
17. Здесь и далее: РГАЛИ, ф.2944, оп.4, д.2103.
18. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.253.
19. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.23.
20. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.164.
21. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.260.
22. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.199, л.4–5.
23. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.199, л.4–5.
24. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/2, д.150.
25. Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5/5, д.333, л.3–4.
26. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.303.
27. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.5, д.126.
28. Здесь и далее: Архив Госкино СССР, ф.48, оп.4/2, д.100а.

СОДЕРЖАНИЕ

Погружение в трясину: дубль второй	3
--	---

ПРОТИВОСТОЯНИЕ: ХУДОЖНИК И ВЛАСТЬ

Эстетика Госкино	11
Типология запретов	11
«Изъять», «усилить», «уточнить»... ..	15
«Воспеть величие нашей жизни»	21
«Выпьем и снова нальем»	26
«Все колхозы крупные и богатые...»	29
«Снять трагичность и безысходность...»	30
«Избавиться от налета натурализма...»	36
«Шутите, но в меру...»	40
«Просим рассмотреть возможность другого решения эпизода в постели...»	42
«Символическое братание живых и мертвых не должно приобретать характер классового примирения...»	46
«Исключить религиозные мотивы»	49
«Прояснить смысл картины...»	51
Кто виноват: люди или идеи?	57
Самое управляемое из всех искусств	60
В круге первом	60
Голгофа в Малом Гнезниковском	65
«Подпольное» киноведение	70
«Мы душили лучше...»	79
Кишиневский погром	80
Киноведы с Лубянки	86
Евангелие от Епишева	105
«Наша служба и опасна и трудна...»	113
«И тихо доносит баян...»	117
Давильня	123

ГОЛОСА. КАК ЭТО БЫЛО. Интервью 1989 г.

Взгляд из кабинета	132
Владимир Баскаков: «Как заморозили кинематограф "оттепели" ...»	132
Александр Караганов: «Чины и люди»	144
Игорь Черноуцан: «Невежество у власти»	156

Взгляд от камеры.....	167
Юрий Клепиков: «Свобода в клетке»	167
Элем Климов: «Я сам выбрал свой удел...»	173
Рустам Ибрагимбеков: «Тактика противоборства»	191
Алексей Герман: «Я мечтал о четвертой категории...»	199
Алесь Адамович: «Какая неволя слаще...»	209
Александр Сокуров: «Дорог много – путь один...»	222
Андрей Смирнов: «Мы, дети поражения...»	235
«Не убивайте нас!»	261
«НА БРАТСКИХ МОГИЛАХ НЕ СТАВЯТ КРЕСТОВ...» Несбывшееся	
Узники киногулага	275
«Никакой эпохи культа личности не было...» (или рассказ о том, как в 1965 году в кино избавлялись от крамольной темы)	284
Пролог	284
«По вопросам культа личности и как к нему относиться?»	286
Сказано – сделано	288
Как похоронили «Закон»...	292
«Больше выдвинуть комсомольское начало...»	294
«Никакой эпохи культа личности не было...»	299
Вместо эпилога. Китель вождя	300
«Не чувствуется организующих усилий партии и государства, направленных на разгром врага...»	302
«Есть опасность создания пацифистского фильма...»	302
«Нет ощущения грядущей победы...»	307
«Не отвечает основным задачам...»	311
Как русскую историю казнили...	317
«Шукшин сошел с ума!»	317
«В груди у меня что-то повизгивает...»	326
«Концепцию своего произведения не изменил...»	330
«Дружба уродов»	333
«Не отвечает жизненной правде...»	336
«Жизнь и труд показаны однобоко...»	336
«Вот моя деревня...»	340
Вымыслы	345
«Зачем внедрять эту форму?»	348
Слава нашей великой глупости.....	351

«Вьмыслы»	353
«Любовь»	358
«На братских могилах не ставят крестов...»	361
ПРИМЕЧАНИЯ	364

Подписано в печать 7.10.96 г. Формат $60 \times 90 \frac{1}{16}$. Печать офсетная. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 28,3. Печ. л. 23,25. Тираж 1000 экз.

Издательство «Материк»

101000 Москва, ул. Мясницкая, д. 24, строение 3

Кино и власть, художник и власть — проблема истории. Но в тоталитарном обществе жизни на рубеже, где интеллект, творческое начало, арьергардные бои за человеческое достоинство и трагичны потери на этом рубеже. Но даже страшимся подвести горькие итоги — называем загубленных и затравленных писателей, режиссеров, му-

ним
тимы
что
лог
ников.

А сколько талантливейших произведений было изувечено цензурой, сколько было уничтожено еще в зародыше, на стадии замысла, что, по Джону Мильтону, тоже приравнивается к убийству человека.

Во времена, с которыми мы так трудно расстаемся, был создан и отлажен механизм-давящая, с помощью которого государство-монстр стремилось само искусство, а кино особенно, принудить к служению торжествующей лжи, порабощению человеческого духа. В книге «Кино и власть» немало примеров того, как в работу этого аппаратно-чиновничьего механизма подавления вовлекались и сами художники. Самоистребление искусства в условиях тотальной несвободы — нет повести печальнее на свете!

Как все это происходило, как при этом ломались судьбы, души, замыслы, какими сложными обходными путями искусство стремилось, и иногда небезуспешно, сохранить, уберечь свои основу и природу, свое достоинство — об этом книга В.И. Фомина. Горький, в чем-то страшноватый документ, и все свидетельствующий: окончательно уничтожить дух человеческий не в состоянии была даже всепроникающая система насилия.

Алесь Адамович

