

Армен Медведев. Только о кино.

Перед нами воспоминания Армена Николаевича Медведева о кинематографе, его личное отношение к людям и фильмам. В них, в этих заметках, как бы частная история кино. Здесь также видны и знание кино, и любовь к нему, видны воля и доброжелательность крупной личности.

Опубликовано в журнале Искусство кино.

Содержание

Предисловие	2
Глава 1	4
Глава 2	16
Глава 3	31
Глава 4	43
Глава 5	53
Глава 6.	63
Глава 7	74
Глава 8	88
Глава 9	100
Глава 10	111
Послесловие	127

Предисловие



Я и мои друзья в родном Хлебном переулке. 7-й класс

Как и всякое творческое сообщество, кинематографическое состоит из людей, которые и смотрят на мир по-разному, и видят каждый свое. Иначе и быть не может. Скажем, кинорежиссер - это автор своей Вселенной. Можно, конечно, пригласить самых ведущих, самых именитых, предложив им совместно воплотить очень серьезный художественный проект. Предвидеть результат нетрудно - все перессорятся мгновенно. Каждый будет убежден в правоте своего решения, совершенно не желая считаться с правотой другого. "Колхоз" незамедлительно развалится на множество - по числу имен - единоличных хозяйств.

Словом, здесь каждый сам за себя. И у каждого свои права, свои амбиции, свои убеждения. Да и характеры не самые легкие, не самые удобные. Руководить не только делом - отстаивать российский кинематограф, выбивая под него деньги, определять его развитие, видеть настоящее положение и перспективы, - но таким анархическим, агрессивным, самолюбивым и легко уязвимым человеческим сообществом невероятно трудно даже в обычные времена. Что уж тут говорить о наших днях. Здесь нужна личность особая, авторитетная, нужен дипломат и лидер. Чутье должно быть абсолютное. Когда пойти на компромисс, когда упереться, но всегда настоять на своем.

Армен Николаевич Медведев оказался в нужное время на нужном месте. Ответственность огромная - ведь это кино. Тем более что задача - сохранить национальное лицо кинематографа. Не кроить его по чужим образцам даже в угоду очередным увлечениям, а развивать в соответствии с духом народным. А здесь важно и знание истории кино, и чувство кино, и любовь к кино и к тем, кто его делает.

Вопросы стоят остро, идеология партийная сменилась идеологией рубля. Вторая страшнее. Рубль диктует условия. И только государство способно отстоять национальный кинематограф, помочь ему выжить. Для этого руководителю

кинематографа нужно убеждать, просить, уговаривать. А получив деньги, нужно их распределять: одним хлебом накормить и тех, кто способен создавать произведения значительные, и тех, кто только начинает свой путь в искусстве.

Вот и получается: если руководитель мямя - все растащут, если самодур, диктатор - кино погибнет.

В Медведеве я вижу личность крупную, государственную, очень демократичную, человека доброжелательного, тактичного, с замечательным чувством юмора, но и с волей железной.

Официально я встречаюсь с Арменом Николаевичем в Комитете по присуждениям Государственных премий Российской Федерации. У представителей разных искусств опять-таки свои интересы. Борьба идет отчаянная. Наблюдаю за Медведевым - небрежно, словно бы шутя, начинает говорить. И можно обмануться, поверить, что не силой действует, что может слабость проявить. Ан нет, под этой легкостью речи, свободой высказываний таится железный каркас. Такого не собьешь, такой точно знает, чего хочет. Отступая, вальсируя, иронизируя, он все равно добьется своего. Есть в нем дарование руководителя, есть мужество и уверенность в возможностях и мощи российского кино.

Перед нами воспоминания Армена Николаевича Медведева о кинематографе, его личное отношение к людям и фильмам. В них, в этих заметках, как бы частная история кино. Здесь также видны и знание кино, и любовь к нему, видны воля и доброжелательность крупной личности.

Михаил Ульянов

Глава 1

Для меня понятие "кинематограф", причем уже окрашенное легендой, связано с фойе Кинотеатра повторного фильма. Это здание и сейчас стоит у Никитских ворот на пересечении бульваров и улицы Герцена (теперь она опять Большая Никитская), рядом с которой я прожил большую часть жизни. В фойе кинотеатра висели две "картины" - увеличенные до довольно внушительных размеров кадры из фильмов. На первом был Николай Крючков из "Трактористов" - помните его крупный план с гармошкой? А второй был тогда мне неизвестен. Значительно позже я узнал, что это кадр из "Великого гражданина". Знакомые лица, неизвестные герои... Все это создавало во мне какой-то "задел желания".

А вот первый в своей жизни фильм не помню. По-моему, это была "Майская ночь". Потом - "Музыкальная история", которую помню хорошо. Ну и, конечно, мультипликационная "Серая Шейка" - в школьном возрасте любимый фильм, всегда вызывавший слезы.

Тогда в Москве, особенно в центре, была целая сеть маленьких кинотеатров. По городу были развешаны специальные рекламные щиты с ячейками для названий кинотеатров и фильмов. Как-то я попробовал пересчитать городские кинотеатры и насчитал их двадцать с чем-то. Ну, тогда и Москва была много меньше нынешней. Например, Кутузовская изба в Филях - теперь музей-панорама "Бородинская битва" - это была окраина Москвы. Ходил троллейбус N. 2 через весь город, как раз от этой Кутузовской избы через Арбатскую площадь до Северного входа ВСХВ. И если не считать клубов, которых в Москве было немало, все кинотеатры той поры в основном были сосредоточены в пределах Садового кольца. Хорошо я знал не менее десятка из них, но регулярно посещал Кинотеатр повторного фильма, "Художественный" и Театр киноактера, который еще называли Первым кинотеатром. Плюс к этому с ребятами или родителями мы тоже достаточно регулярно ходили в кинотеатры "Наука и знание" (потом его переместили на другой конец Арбата в кинотеатр "Арс", а теперь там видеосалон) и в "Новости дня" (он стоял на месте сегодняшнего сквера перед "Макдоналдсом" на Пушкинской площади; там была и знаменитая аптека, одна из лучших в Москве, и знаменитый, воспетый Евтушенко в воспоминаниях о себе и Лакшиным в воспоминаниях о Твардовском пивной бар, который глядел на площадь). Премьеры тогда были редкостью, и у нас в школе была своеобразная игра - иногда ценой прогула, но обязательно попасть на первый сеанс нового советского фильма.

Мы смотрели практически все. Тогда, правда, очень жестко действовала система "Дети до 16-ти лет не допускаются", и мы страшно переживали. Каковы были причины того или другого запрета, сейчас сказать трудно - репертуар был достаточно пуританский, - но те, кому удавалось-таки пробраться, скажем, на чехословацкий фильм "Ян Рогач", рассказывали, что в нем была сцена, где танцующая женщина сбрасывала с себя одежды. Впрочем, вряд ли это было что-то сравнимое с современным стриптизом.

Смотрели мы, повторяю, почти все, смотрели с удовольствием. Вспоминаю постоянные разговоры в семье о кино. Сестра моей матери - филолог по образованию, и я помню, как ее друзья, филологи и искусствоведы, приходившие к нам в гости, всегда очень серьезно и глубоко обсуждали отечественные новые фильмы, сравнивали их с

виденными американскими или французскими. В общем, к кино все относились с пиететом, почтительно и заинтересованно.

В клубе МГУ регулярно шли фильмы 30-х годов, и мы были их постоянными зрителями. Но особым нашим увлечением были трофейные фильмы, среди которых самый громкий - "Тарзан". Попастъ было просто нереально, пробивались кто как мог. Кстати - в назидание нам, сегодняшним кинодеятелям и, в частности, кинофикаторам, - в те годы существовала система централизованной продажи билетов. Скажем, в "Художественный" билет можно было купить в центральной кассе - в кинотеатре "Стереofilm". (Признаюсь, что стереофильмы почему-то не вызывали у меня интереса, хотя тогда их снималось очень много, и в этом кинотеатре был довольно активный репертуар.)

Вообще кино было глобальным увлечением подростков в те годы. Пойти со знакомой девочкой в кино, впервые пожать ее руку в темноте - это был наш быт. Но меня, однако, в то время больше увлекал театр, отношения с которым начались довольно рано. Когда я учился в 5-м классе, мама подарила мне книгу Станиславского "Моя жизнь в искусстве", подписав ее: "Сынок, дорогой, желаю тебе успешно пойти по избранному тобой пути". Значит, уже тогда пристрастие мое определилось твердо. Было ясно, что я гуманитарий, для меня физика, геометрия, тригонометрия - это все был нож острый. Какой-то камень на груди лежал, если назавтра была физика или математика. Только ближе к окончанию школы я стал получать хорошие оценки по точным наукам. И наш физик Иван Адамыч говорил: "Я тебе ставлю "четыре", Медведев, потому что знаю твердо, что никто никогда в жизни тебя по моему предмету уже не спросит".

Так вот, театр. О нем я читал все, что только можно было. В домашней библиотеке появились мои личные книги, сегодня ставшие раритетами. Например, два довольно внушительных тома мхатовского ежегодника. Один из них был посвящен Качалову, а другой - Хмелеву. Кстати, в этом хмелевском еже годнике очень подробно, в дневниках артиста, рецензиях, воспоминаниях, была представлена тема Булгакова, тема "Дней Турбиных". Для меня это было первое открытие Булгакова, если, конечно, не считать семейных воспоминаний, потому что в семье спектакль "Дни Турбиных" помнили очень хорошо.

Тогда я жил между Арбатом и Никитскими воротами, в Хлебном переулке, дом 22. В этом замечательном старомосковском домике жило, по-моему, всего пять семей. А вокруг - театры. И Театр Вахтангова, и охлопковский Театр Революции, которому уже на моей памяти присвоили имя Маяковского, и таировский Камерный. Конечно, тогда я ничего не знал и знать не мог о Таирове. Я учился в старших классах, когда театр был закрыт, а через некоторое время его открыли как Театр имени Пушкина.

Ходить в театры я начал, кажется, в 5-м классе. Самое же яркое - еще в раннем детстве - театральное впечатление связано, конечно, с МХАТом, с "Синей птицей". Когда я в первый раз смотрел спектакль, меня почему-то очень испугало то, что происходило на сцене. Мы были в театре с бабушкой и, сославшись на то, что у меня болит голова, я как-то извлек ее из зала, и мы ушли, даже недосмотрев спектакль. Через год-два я его смотрел с непередаваемым удовольствием и, конечно, был совершенно очарован, заморожен магией театрального зрелища. Тогда же ходил и в Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко (это был уже объединенный

театр), и помню одноактную оперу "Кашей бессмертный" и знаменитый в свое время - все подростки Москвы, наверное, его смотрели, - одноактный балет "Доктор Айболит".

В детстве я очень часто посещал и Большой театр, в котором впервые оказался много раньше, чем в Детском театре или в ТЮЗе. И это связано с моей семьей и с моим дядей Арменом...

Моя прабабушка приехала в Москву в 1915 году, спасая от турецкого геноцида троих своих детей. Ее фамилия была Нахратян, а имени я никогда не знал, потому что дети всегда называли ее Мамджан, на русско-армянском - мама милая. Она и осталась под этим именем в памяти всех. Ее дети - старшая дочь Надя, средняя Гуарине, мать моей матери, и их младший брат любимец Корюн - были достаточно взрослые. Во всяком случае, когда в 15-м же году из Александрополя - позже этот город навали Ленинаном, а теперь ему вернули древнее имя Гюмри - приехал мой дед Степан Яковлевич (по паспорту), или Степан Акопович, Масчан, он познакомился с бабушкой, и в декабре 1916 года родилась моя мама. А у деда была сестра Анаид Яковлевна, и она со своим будущим мужем Арменом Карповичем Гуллакяном в 20-е годы приехала учиться в театральную студию в Москву. Дядя Армен, один из самых моих любимых родственников (по семейной легенде в его честь меня и назвали), вырос в крупного театрального режиссера и педагога. Достаточно сказать, что среди его учеников Армен Джигарханян, Хорен Абрамян, другие армянские актеры, например, Митаксия Симонян, одна из самых блестящих и очаровательных героинь армянской сцены. Дядя Армен, к сожалению, умер очень рано, ему было едва за шестьдесят, и распался совершенно чудесный дом в Ереване на тогдашней улице Пушкина. В нашем доме все очень благодарны Армену Джигарханяну за то, что он всегда очень тепло вспоминает Армена Карповича Гуллакяна. А для меня дядя Армен - это мое детство и первые походы в Большой театр.

Не помню сейчас, видел ли я тогда, скажем, Уланову, но видел молодую Стручкову. Помню "Ромео и Джульетту" и, конечно, "Лебединое озеро". Разумеется, звезд тогдашнего балета я не знал, однако само посещение Большого с его особой атмосферой было чем-то необыкновенным.

Сильное впечатление произвела на меня постановка "Хижины дяди Тома" в ТЮЗе. Во взрослые театры на вечерние спектакли я, конечно, ходить не мог, был тогда еще мал. Но я читал афиши, разглядывал рекламные щиты, и потом, уже много лет спустя, мои однокурсники по ВГИКу поразились тому, что я так хорошо знал каждого актера. На наших вгиковских просмотрах я называл им спектакли того или иного актера, театр, в котором он служил.

Наверное, лет в одиннадцать-двенадцать я посмотрел фильм Михаила Ильича Ромма "Мечта" по сценарию Евгения Иосифовича Габриловича. Он стал фильмом моей жизни. Во всех анкетах, в интервью, просто в разговорах - да, собственно, это я произнес и на вступительных экзаменах во ВГИК, - отвечая на вопрос о моем любимом фильме, фильме номер один в моей жизни, я называю "Мечту". Мощная игра Раневской, Астангова, Войцик, Плятта, Болдумана, Кузьминой... Это было больше, чем открытие мастерства, открытие искусства. Многое в этом фильме поразило сразу, запомнилось, ну, например, роль пана Комаровского, история с костюмом, залитым кофе, падающее чучело птицы во время семейного скандала, реплики Раневской, блистательно написанные Габриловичем, помните, "Евреи, не беспокоиться!" и так далее, и так далее. Но самое главное - благодаря "Мечте" я, может быть, еще

интуитивно, может быть, еще не умея себе самому объяснить, вдруг оценил жизнь, воплощенную в искусстве.

Я многое из своего детства вспоминаю с благодарностью. До сих пор люблю старые книги, среди которых в нашем доме сохранились и изумительная сытинская Детская энциклопедия, и детские книжки мамы и ее сестры - например, какие-то святочные рассказы о смелых детях, которые кого-то спасали, берегли животных, а животные, в свою очередь, спасали детей...

У нас был замечательный дом. Для меня и моего двоюродного брата Саши, с которым мы росли как родные, в самой атмосфере дома, в общении с родителями - с моей мамой и мамой Саши Сусанной Степановной, - в общении со всеми взрослыми, которые очень ненавязчиво направляли нас, и был залог нашего развития. И особо я хотел бы сказать о своем дяде Александре Давыдовиче Левине. Удивительный человек удивительной судьбы. Ушел на фронт, едва окончив школу, демобилизовался капитаном еще до окончания войны - вернулся инвалидом с искалеченной правой рукой. О физмате, о котором дядя всегда мечтал, мечтать уже не приходилось, и он поступил в МГУ на истфак. Где-то преподавал военное дело, как-то подрабатывал. За год окончил истфак. Никаких воспитательских лекций и нравоучений он нам не читал, ничего не втолковывал, но достаточно было его глаз, его улыбки, его взгляда, чтобы общение с ним стало для меня, я бы сказал, уроками взросления, осмотрительности, которые чрезвычайно важны в детстве.

Мне хотелось стать актером. Тем более что занятия в школьной самодеятельности - успех у товарищей, особенно ценные комплименты девочек - наградили меня определенной дозой самоуверенности. Убеждение, что я могу быть актером, подкреплялось и одним свойством, которым я чрезвычайно горжусь и дорожу, - хорошей памятью. Для меня не составляло труда выучить самую большую роль, самую длинную поэму. В школе я просто был предметом гордости одноклассников, и меня время от времени, особенно когда менялся учитель по литературе, выпускали прочесть изрядный кусок из "Полтавы".

Правда, и в радостях школьной самодеятельности есть свой негатив заку-лисья. Умиление, которое у окружающих, просто по-доброму к тебе относящихся, вызывают твои сценические опыты, развивает невероятную самонадеянность. Слава Богу, жизнь меня жестоко поучила, избавила от многих вещей, которых я, школьный премьер, нахватался в детстве.

Тем не менее театр влек меня неудержимо, и когда классный руководитель или, может быть, завуч школы предложил мне и еще двум-трем ребятам из 9-10-х классов записаться в актив школьников при Центральном детском театре, я сделал это не раздумывая. Ведь это было чудо - я прохожу в театр со служебного входа! Но надо отдать должное нашим наставникам - нас никогда не приглашали за кулисы, амикошонство было исключено совершенно. Так что за несколько лет, проведенных в Детском театре, я ни разу не был в артистических коридорах, ни разу не заглядывал ни в одну гримуборную. Нашей территорией был зрительный зал и кабинет директора театра, замечательного человека Константина Язоновича Шах-Азизова. Как многие театральные деятели, как и мой дядя Армен Карпович Гуллакян в том числе, он немножко подражал Немировичу-Данченко в манере одеваться: шапка, шуба с воротником, иногда гамаши поверх штиблет. Человек старой театральной выучки, Шах-Азизов держал театр в руках крепко, его любили и боялись. И вот его кабинет, кабинет

грозного Шаха, зачастую становился местом сбора актива, когда обсуждали новую пьесу или делали какие-то важные объявления.

Первым звонком, благодаря которому я стал понимать высоту и меру того, к чему прикоснулся, стало событие, когда к нам, школьникам, пришел запросто Виктор Сергеевич Розов и читал свою пьесу "Страница жизни". В театре был тогда необычайно сильный состав. Был такой социальный герой, я бы сказал, на грани легендарности - Иван Воронов. Один из самых блистательных характерных актеров, которых я видел в своей жизни, - Михаил Андросов. Великолепный лирик Евгений Перов - мягкий, добродушный актер, он играл "колеблющихся" героев (под старость он снялся в эпической "Сибириаде" А.Кончаловского). И был актер актеров Валерий Заливин, очень рано сгоревший, рано ушедший...

Но особым человеком для меня стал, конечно, Олег Николаевич Ефремов. В театре тогда еще просто Олег. Я помню, как в первый раз услышал о нем. В театре пересматривали зарплату, и многие были расстроены, потому что им было назначено всего сто десять рублей, очевидно, после девяноста. Тогда я и услышал фразу: "Ну, Олег-то доволен. Ему дали сто пятьдесят".

А в то время в педагогической части да и среди членов школьного актива возникло недовольство: мол, молодые актеры театра мало нам помогают, совсем нас не опекают. Поэтому в новогоднем капустнике я, подражая поэту из образцового спектакля "Необыкновенный концерт", с завыванием читал стихи, в которых обличал молодых артистов, не занимающихся делами школьного актива. Стихи вызвали смех, одобрение, и вскоре состоялась встреча комсомольцев театра, которых возглавлял Ефремов, с активистами. Разговор, конечно же, закончился ко всеобщему благу. Тогда я и запомнил Ефремова и его необыкновенно располагающую улыбку, как наваждение какое-то, как чары.

Потом наступила премьера розовской "Страницы жизни" - пьесы о том, надо ли человеку учиться или он должен смириться со своим положением работяги. Был там персонаж Костя - молодой человек, который учиться не хотел и очень гордился своей татуировкой, - обаятельный негатив по отношению к главному герою. В этой роли я и увидел Олега Николаевича на сцене впервые. Его Костя был таким Ваней Курским. Что показал Ефремов в этой роли, пересказать невозможно. Он совершенно поразил меня своей фантастической пластикой, и для меня его работа, столь высокого уровня исполнения и столь мощная с точки зрения верности жизни на сцене, была потрясением, своеобразным эстетическим взрывом.

Учительницу играла Валентина Сперантова, в которой были интеллигентность и высота духа, лучшие традиции прошлого. Костя - Ефремов, естественно, в конце соглашается, что учиться не помешает, выжигает каким-то зверским способом свою злополучную татуировку. Это был знак обновления Кости. Но главным свидетельством обновления была сцена, в которой Костя целует старой учительнице руку. Ефремов делал это изящно и невероятно пластично - я мало подобного видел на драматической сцене.

Помню и первый режиссерский спектакль Олега Ефремова в ЦДТ - "Димка-невидимка". В нем волшебство театра представало во всю мощь. Превращения на сцене происходили самым необычайным образом. Когда составленные столы, стулья и швабра, воткнутая на вершину этой мебельной пирамиды, вдруг, иначе освещенные, превращались в корабль, это завораживало. И Геннадий Печников, и Олег Анофриев, и

Рита Куприянова играли озорно фарсово. Странно и удивительно, почему Ефремов больше никогда не возвращался к этому жанру игры. Как режиссер он оказался в этом жанре не менее могучим, чем впоследствии как актер в фильме Ролана Быкова "Айболит-66". Это была его стихия - перевоплощение.

Самым сильным, самым ярким впечатлением в Детском театре кроме "Димки-невидимки" был спектакль Анатолия Эфроса "В добрый час" по пьесе Виктора Розова. Я смотрел его несколько раз. Эфрос был весь в русской традиции - традиции узнавания жизни через смех, через некое преодоление, когда вдруг перед тобой отчетливо предстает то, что носишь в себе смутно, то, о чем ты только догадывался. Подросток себя освобождает и одновременно наполняет, смеясь, преодолевая и разряжая свои комплексы, прежде всего комплекс смущения перед жизнью. В этом спектакле было предчувствие того, что потом составило театр Эфроса. Здесь была филигранная разработка характеров, была их парадоксальность, которую в пьесе можно было даже не заметить. На этом спектакле мы все время ахали. Диалог отца и матери, в котором он говорит: "Когда мы были моложе, ты была добрее", а она отвечает: "Сил у меня было больше", - М.Нейман и Л.Чернышева играли так, что нам, подросткам, еще не имеющим понятия, как растрачиваются человеком силы житейские, вернее, как жизнь вытягивает их, казалось, будто из темной комнаты на свет вышел. Удивительный был спектакль, добрый, честный и недежурно оптимистичный.

С благодарностью вспоминаю лекции в ВТО, которые нам читали главные режиссеры московских театров. Это были не академические лекции, а встречи, рассказы о театре, о его традициях, истории. Много, очень много дал мне, пятнадцатилетнему, блистательный профессор Владимир Александрович Филиппов, после лекций которого у меня родился вкус к "ведению", к истории. Кстати, если бы не кино, я, наверное, занимался бы историей, это моя вторая любовь, и всегда у меня было чувство зависти к подлинным историкам. Дело ведь не в том, кто кого запретил, - дело в том, как все рождается, как создается, что за всем этим стоит. Какое-то время назад издательство "Искусство" выпускало альманахи, где были собраны любопытные исследовательские работы. В одном из альманахов был очерк об античной головке, которая стоит в Останкино в Шереметевском дворце. Там все было описано: когда эту головку нашли, кто ее купил, кто привез в Москву, как она упала во дворце, чем приклеили отбитый кусок, из какого металла был сделан и когда был вставлен штырь, с помощью которого эта головка крепится к пьедесталу, когда она установлена в одной из комнат дворца... - можно только позавидовать такой доскональности. Не припомню ничего подобного в нашем киноведении.

В активе Детского театра я проявил склонность к рецензированию, к анализу произведений искусства. Были у нас и в школьной компании попытки создания посиделок - свой кружок "Зеленая лампа".

Что же такое было наше детство, наше взросление? Я попытался бы определить это, как школу балетного класса. Это была замечательная, великолепная, очень точная школа. Вспоминаю, например, с благодарностью свои посещения Румянцевского музея, тогда там помещался Детский читальный зал Библиотеки имени Ленина. Это был своего рода клуб и тоже, если хотите, класс. Я помню, как библиотекарь, когда я попросил "Приключения капитана Врунгеля", сказала: "Мальчик, ты берешь какие-то несерьезные книги, а вот это ты читал?" И предложила что-то из классики.

Наша 110-я школа, замечательная московская школа, была отмечена и всеми приметам лицемерия режима своего времени. В ней учились дети вождей, хотя наш класс был первым "обычным" - набранным по принципу микрорайона. Директором у нас был Иван Кузьмич Новиков, с орденом Ленина, такой, знаете, Сталин школьного масштаба. Непререкаемый авторитет, все его безумно боялись - и ученики, и учителя, и родители. Иван Кузьмич воспитывал нас, особенно малышей, следующим образом: дежурные десятиклассники встречали в дверях всех опаздывающих, строили их в колонны и проводили по кварталу - треугольнообразному кварталу у Никитских ворот, и все окрестные жители на нас смотрели. В районе все друг друга знали, это был позор, нам было безумно стыдно маршировать в штрафной колонне. А до 5-го класса, что ли, мы обязаны были стричься, и если Иван Кузьмич заставлял тебя нестриженным, то тут же отправлял в парикмахерскую (она была рядом - напротив церкви, где Пушкин венчался). Для меня до сих пор остается тайной - свои деньги он переводил или школа оплачивала наши стрижки. "А, это от Ивана Кузьмича гаврик пришел, ну, садись, сейчас пострижем", - говорил мастер. Иван Кузьмич ввел и такое правило - дети вождей, которые учились у нас, не смели подъезжать к школе на машине. Остановись за квартал, за два, но в школу пройди со всеми пешком. Пусть Юру Кагановича охрана сопровождала до самого порога школы, но зато пешком.

Но в школе были очень хорошие учителя. Не могу не вспомнить Веру Акимовну Гусеву, преподавательницу математики в старших классах. Нам казалось, что мы были хитрее нашей Молекулы, как мы ее звали. В дни контрольных работ, когда мне и некоторым моим друзьям провал был обеспечен, мы "охотно" приходили на дополнительные занятия. Пока кто-либо задавал Вере Акимовне вопросы, в ее портфель подкладывались тетрадки, снабженные решением задач, которые мы не могли осилить во время контрольной. По сути, мы мирным путем создавали ситуацию, которая потом так драматически была обыграна в пьесе "Дорогая Елена Сергеевна". У меня и до сих пор есть сильное подозрение, что Вера Акимовна все прекрасно понимала и позволяла подмену, зная, что уж троечку как-нибудь поставит нам, оболтусам тупым. А Владимир Антонович (к сожалению, забыл его фамилию) вызывал ассоциации с учителями старой гимназии - едкий, остроумный человек, он отбивал у нас дурные привычки, дурные обороты речи, которыми сейчас наша пресса щеголяет совершенно запросто. Когда кто-то из учеников написал: "Николай I сказал, что самый умный человек в России - это я", - Владимир Антонович на полях приписал: "Я с ним насчет Вас не согласен".

Но чего нам не было дано - так это, конечно, самостоятельности суждений. Да, класс мы прошли, ногу мы держим, а танец-то, полет где? Это было, конечно, исключено в те времена, исключено совершенно. Мы жили по ранжиру, жили в пределах программы - и школьной, и внешкольной.

Я помню, как все репродукторы транслировали мхатовский спектакль "Зеленая улица" печально знаменитого драматурга Сурова, которого отчасти воспроизвел Трифонов в своем "Долгом прощании". Ну что ж, другого не было, мы это слушали, а кто-то и смотрел. Воспринимали все, наверное, как некую данность, как некую пищу, замены которой нет. Что-то нравилось, что-то не нравилось... Кстати, когда я сейчас думаю о судьбах таких актеров, современником которых мне посчастливилось быть, как Фаина Раневская, Михаил Астангов, мхатовские "старики", - Господи, что они играли! Говорят, хороший актер может сыграть все, даже телефонную книгу. Иногда

пьесы, которые им предлагались, были хуже, беднее, нежели телефонная книга, тем не менее они из этого положения выходили. Но для них это тоже была своеобразная драма, наверное.

Как тут не сказать спасибо традициям русской культуры, театральной, литературной классики, к которой мы прикасались. Наверное, они помогли нам не стать эстетическими уродами, эстетически глухими людьми. Во всяком случае, я думаю, что вряд ли кто-то из нашего поколения, вне зависимости от семейных условий каждого - а у каждого они были свои, - ответил бы так, как в одной из современных телепередач ответил молодой солдат. Жалко его! Судить его грех, тем более что разговор происходил в Чечне. Когда корреспондент спросил: "Ну как вам тут, на Кавказе?" - он ответил: "Война". "А вы знаете, что здесь Лев Толстой воевал?" А солдат: "Кто это? Я такого не знаю".

Я не согласен с утверждениями нынешних историков и мемуаристов, не согласен в принципе, что страна жила в некоем анабиозе сталинизма, и только потом, после 1956 года, проснулась. Просто в силу возраста и сложившейся нашей мальчишеской компании в классе мы ощущали себя по отношению друг к другу достаточно свободно. Хотя, конечно, прикусывали языки вовремя, этому нас тоже учили и дома, и в школе. Но дело даже не только в общении. Какие-то были прорывы, которые тогда не осознавались. Например, имя Георгия Александровича Товстоногова загремело на всю страну после того, как он в 1955 году поставил "Оптимистическую трагедию" в Ленинградском театре имени Пушкина. Но был же в конце 40-х спектакль "Где-то в Сибири" по пьесе драматурга Ирины Ирошниковой, который Товстоногов поставил в Москве, как бы по дороге из Тбилиси в Ленинград. Я очень хорошо помню этот спектакль в Центральном детском театре. Это был голос настоящего, голос талантливого. Дух был жив, и жизнь продолжалась отнюдь не только по официозным канонам. Вот это мне очень важно сказать.

Когда я говорю, что благодарен русской культуре, то одним из первых вспоминаю святое для меня имя - Станиславский. Могу, не боясь впасть в самоуверенность, сказать, что прочел все из его трудов, что было издано в то время. Я был регулярным посетителем его дома в Леонтьевском переулке.

Вообще не было в Москве связанного с театром, с искусством музея, которого я не знал бы очень хорошо - если не как свою комнату, то как свою улицу. Это было ведение, знание, и я считал, что это мне дает право мечтать, надеяться и предпринимать какие-то шаги к тому, чтобы реализовать себя на театральных подмостках, может быть, на экране.

Если говорить об интересах, пристрастиях в то время, когда все определялось и складывалось (это 1953 - 1955 годы), здесь, конечно, сыграли роль первые признаки перемен в атмосфере жизни. С одной стороны, казалось бы, мы оплакали Сталина, считая его по-прежнему отцом народов, величайшим кормчим, спортсменом, мыслителем, философом всех времен, еще не были изъяты его книги, еще имели место в научном и учебном бытии его работы. Правда, какие-то искорки грядущего огня перемен мелькали в воздухе, но это было на уровне бытовой мифологии или бытовой информации. Например, наша соседка по квартире тетя Маруся, наша дальняя родственница, машинистка, работавшая в каком-то военном ведомстве, вдруг рассказала, что на одном из спектаклей "Залп "Авроры" - а был такой спектакль, поставленный в 1952 году по пьесе М.Большинцова и М.Чиатурели во МХАТе, - где

присутствовали слушатели Военно-политической академии имени Ленина (целевой, наверное, был спектакль), при появлении на сцене Сталина не раздались аплодисменты. Кстати, через много лет Евгений Данилович Сурков рассказывал мне, что когда во МХАТе примерно в это же время ставили "Кремлевские куранты" Н.Погодина, то спектакль долго-долго не принимали - просто никто из начальства не ехал принимать. И тогда Сурков с кем-то переговорил и без всяких указаний сверху, что характерно, без всяких официальных обсуждений из пьесы была убрана роль Сталина. И спектакль приняли. Это был тот самый спектакль, с которым потом Художественный театр в годы оттепели и много-много лет позднее объездил почти полсвета, показывая его как пример советской драматургии наряду с драматургией Чехова.

Признаки перемен были и в других сферах, причем иногда очень неожиданные. Страна как-то приободрилась, что-то треснуло в ее броне. Я не оценил того, что произошло в один из глубоких вечеров, когда мы с моим одноклассником пытались прорваться в Колонный зал, где стоял гроб Сталина. Я не видел, не испытал той жуткой давки, о которой много писали и даже снимали фильмы. Но вечер был суетный, холодный, помню Трубную площадь, окруженную машинами, о которые, наверное, и бились люди в канун похорон, когда москвичи совершали последний рывок, надеясь попрощаться с вождем. Даже тогда, в тот вечер, я еще не мог осознать, не мог сформулировать, но чувствовал - в этом страшном, трагическом рывке москвичей уже был какой-то азарт нарождающейся свободы. В этом прорыве появилось нечто, что нельзя было сдержать. Правда, кончилось это катастрофой. Мы до двенадцати ночи бегали по переулкам между Петровкой, Неглинной и Трубной. Помню, как пожилой человек, стоявший в какой-то подворотне Рахмановского переулка - он явно жил в этом доме - что-то объяснял группе людей. И сказал: "Пойдете прямо, потом направо". Мы подбежали к этому старику и спросили: "А как дальше?" Он посмотрел на нас насмешливо и ответил: "Я объясняю, где туалет, а что будет дальше, не знаю". Реплика явно оттепельная, согласитесь, хотя до оттепели было достаточно далеко.

Нет, все же смею надеяться, мы не были поколением, окончательно замороженным эпохой культа личности. И одно из свидетельств - наши "взаимоотношения" с героями экрана 40 - 50-х годов.

Мы, например, искренне любили и с увлечением смотрели фильм "Молодая гвардия". Но любили молодых героев, как-то не задумываясь о роли партии в организации сопротивления фашистам. В культовом фильме "Падение Берлина" волновал лирический дуэт. Но и, не скрою, вся публицистическая часть картины, историко-публицистическая, идеологическая производила впечатление. Много лет спустя, уже во ВГИКе, я пересмотрел "Падение Берлина". Штурм Берлина под музыку Шостаковича - это было очень сильно в то время. Или, например, я слышал от людей более взрослых, более искушенных в вопросах искусства, что эпизод с Верико Анджапаридзе, игравшей секретаршу Гитлера, которая на развалинах Берлина оплакивает своего сына, оплакивает Германию, тоже производил впечатление.

Тут надо отметить, что это были не просто первые, но, можно сказать, единственные фильмы о Великой Отечественной войне, которые мы смотрели. Не помню, чтобы на экранах 1945 - 1947 годов широко шли "Радуга" или "Она защищает Родину", почему-то эти картины, наверное, не без умысла, были отодвинуты на второй план репертуара. Видимо, трагический заряд, драматические краски хотелось убрать,

а вот "Падение Берлина" - это другое, это нам показывали, как, кстати, и "Великий перелом".

А с другой стороны, мы смотрели фильм "Сердца четырех", который почти всю войну пролежал на полке и был выпущен только в начале 1945 года. Мы любили пырьевскую ленту "В шесть часов вечера после войны". Мы по многу раз смеялись на сеансах комедии "Близнецы", ныне забытой. В связи с общей оценкой репертуара того времени хочу выразить сожаление, что Майя Иосифовна Туровская, которая лет пятнадцать назад задумала очень интересное исследование, не смогла осуществить хорошую, по-моему, задумку - проследить, что же реально смотрели наши зрители. Тогда, в середине 80-х годов, руководство НИИ кино скептически отнеслось к этой идее.

Были картины, признанные официально, были картины, которые впоследствии включались в учебники по истории советского кино, а что зритель смотрел реально? И тут мне вспоминаются названия, которые сегодня напрочь выпали из киноведческого и даже мемуарного обихода. Например, "Солистка балета" - трогательная история о любви балерины и молодого певца. И, конечно, один из самых ударных шлягеров послевоенной поры - картина "Без вины виноватые" с В.Дружниковым, популярность которого в ту пору была совершенно сказочной. Мелодраматическая, глубокая история, мужчина, бросивший женщину, мать, сын, потеря, обретение... Не боюсь впасть в какой-то вульгарный социологизм, но это было очень близко тому, о чем кино, посвященное войне, тогда не говорило напрямую, но что вторило судьбам, трогало сердца. Мы же видели: у кого-то отцы не вернулись с фронта, у кого-то вернулись, а в семье тоже происходили драмы. Вот даже в нашем маленьком Хлебном переулке сколько было изломанных судеб.

Окном в мир были для нас в основном трофейные фильмы, если не считать картин из социалистических стран, которые стали появляться в нашем кинообиходе примерно с 1948 года. Почему-то во многих социалистических странах кино начиналось с детективов. Самыми яркими в этом смысле были чехословацкая "Штрафная площадка" - о махинациях на футбольном тотализаторе - чуть ли не первый фильм новой Чехословакии, который мы в Москве посмотрели, и венгерский фильм "Огонь" о том, как буржуа периода упадка своей жизни гадят новому строю поджогами, взрывами, преступлениями.

Начались так называемые Недели национальных кинематографий - в основном здесь лидировали Италия и Франция. Тогда мы узнали Жана Маре, Ива Монтана, чуть позже Жерара Филипа.

Надо сказать, что публика, во всяком случае московская, в те времена была и достаточно взыскательной, и отзывчивой к хорошему кино, не то что сейчас, когда у нас проваливается "Список Шиндлера". Итальянский неореализм тогда просто создал прочную репутацию всему итальянскому кино. Я вспоминаю, как в школе - я был, наверное, в восьмом классе - десятиклассники в гардеробе устроили тестирование. Как раз на экраны вышел фильм "Вернись в Сорренто", красивая, трогательная история любви талантливого баритона, и они у всех спрашивали: "Ты видел фильм "Вернись в Сорренто"?" - "Нет, не видел". - "А как ты думаешь, хороший фильм?" Я и сам так ответил и слышал, как, не стовариваясь друг с другом, отвечали многие мои сверстники: "Наверное, хо-роший". - "А почему ты думаешь, что он хороший?" - "Потому что италь- янский".

Тогда в симпатиях моих произошел слом, вернее, чаша весов моих симпатий заколебалась. В те годы кинематограф вдруг начал открывать какие-то новые горизонты, новые миры. Скажем, "Аттестат зрелости" с прекраснейшим Василием Лановым, романтическим, красивым, мучающимся в своей первой любви, в своем раскаянии, в своем прозрении, уже не был прежним стереотипом, как, например, фильм "Счастливого плавания!". Это был уже какой-то новый взгляд на человека, новая формула отношения к нему. (Слово "формула" употреблено мной не случайно, потому что все-таки формула была. Черное - белое, хорошее - плохое, это все было.) Появился такой фильм, как "Верные друзья", это тоже мои школьные годы, 1954 год. Стали выходить из небытия какие-то запрещенные картины.

Я вдруг с удивлением и с каким-то волнением ощутил, что этот мир, мир экрана, все более и более притягивает меня к себе. Но кем, в качестве кого он меня к себе призывает? Ощущая себя счастливым в атмосфере театра, я резко повернул и сорок с лишним лет назад оказался на территории кинематографа.

Первым лично знакомым кинематографистом в моей жизни стал Юрий Павлович Егоров - Юраша, как называли его в нашей семье. Он был женат на двоюродной сестре моей мамы, был одним из зятьев нашего армянского клана. В моей жизни он появился, когда они поженились с Ирой Травиной, моей теткой, - было это в начале войны, наверное. Я помню Юру только-только вернувшимся с фронта, какие-то остатки военной формы на нем - гимнастерка и смешная так называемая финская шапочка, не ушанка с кожаным верхом, какие появились впоследствии, а такая: козырек поднят, боковинки, отделанные мехом, а на кожаном верхе трогательная пупочка. Я знал, что Юра на фронте был разведчиком, что благодаря хорошему знанию немецкого языка он взял в плен фашистского офицера. Первое сильное воспоминание у меня о Юре не просто бытовое. Я как-то пришел в квартиру на улицу Мархлевского, где теперь живет Игорь Ясулович с моей троюродной сестрой Наташей Егоровой, дочерью Юры, и застал Иру и Юру, которые на большом столе в комнате что-то кроили из бархата или плюша. Я спросил, что они делают, а они мне объяснили: Юра - секретарь комитета комсомола ВГИКа, а там такое чудовищное убранство, что они решили выкроить из старых домашних занавесок занавески для институтского комитета комсомола. Вот тогда для меня впервые прозвучало слово "ВГИК". Юраша учился в мастерской Герасимова - на том самом курсе, который снялся в "Молодой гвардии". Егоров сыграл там крохотную роль Шурки Рейнбанда. Но рассказов о съемках "Молодой гвардии" я от него не слышал, да, наверное, в ту пору ему неинтересно было это мне рассказывать.

Я помню первую картину Юры, которую он снял вместе с Георгием Победоносцевым, - "Случай в тайге". Эта картина, честно говоря, как-то разочаровала, даже на семейных праздниках было неловко затевать разговор о ней, да и Юра был немногословен по ее поводу. А я-то об этом вспоминаю вот почему - я тогда впервые услышал слово "вырезали". Оказывается, из картины вырезали самое главное, там действительно был "случай в тайге", когда, скажем схематично, отрицательный герой покушался на героя положительного. Так вот сам-то случай вырезали, осталась какая-то странная история, где конфликт вроде назревает, потом что-то происходит за кадром, но это покушение на героя переведено уже в разряд стихийного бедствия, плутаний по тайге, из-за чего - неизвестно. Вырезали, и как будто так и было. А молодым авторам пришлось выслушивать и критику, и эпиграммы типа "Видна тайга, тайга дремучая, а за

тайгой не видно случая". Вот что всегда обидно для художника, который вынужден подписывать своим именем искаженное произведение. Потом была у Егорова картина "Море студеное" - его первая самостоятельная работа. Картина имела успех, в ней снимались Николай Крючков, Михаил Кузнецов, Геннадий Юдин и дебютантка Эльза Леждей. Но для меня этот фильм еще примечателен тем, что я впервые наблюдал съемки. Это происходило на Киностудии имени Горького.

Я начал в это время читать все, что было связано с кино, и, уже кончая десятый класс, знал многое из того, что можно было тогда узнать. "Основы кинорежиссуры" Л.Кулешова и другие труды, в основном книги режиссеров. В среде ученых, в среде критиков все только-только складывалось, все только еще обещало быть.

А я пришпорил судьбу и в один прекрасный момент решил, что пойду во ВГИК на режиссерский факультет.

Глава 2

Я вспомнил о Юрии Павловиче Егорове не только потому, что он мне дорог как член семьи, как близкий человек, рядом с которым до самой его смерти я прожил лет сорок. Для меня он и олицетворял поколение кинематографистов, которое назвали послевоенным, поколением оттепели, хотя он начал раньше, скажем, чем Г.Н.Чухрай, С.И.Ростоцкий, М.А.Швейцер.

Но они были сверстниками, фронтовиками, которым суждено было стать костяком нового советского кино, родившегося после XX съезда. Я не назову Егорова среди самых талантливых представителей этого поколения. Юрий Павлович был крепким репертуарным режиссером, и для того чтобы начать работать самостоятельно, соглашался на то, что ему предлагали. Лет эдак на пять он связал себя с комсомольской темой. Впрочем, в те годы определение "связал" не имело конъюнктурного оттенка.



Армен Медведев. 1957

Я очень хорошо помню читку сценария "Они были первыми" в квартире Егорова. Присутствовали его многолетний оператор Игорь Шатров и ироничный, добрый Марк Фрадкин, с которым Юру повязала дружба и работа на всю жизнь. Я помню атмосферу радостного трепета в предвкушении скорой работы. Замечательна, по-моему, реплика: "Вы представляете, как это неожиданно и здорово: Ленин вместе с комсомольцами поет "Интернационал"?!". Сегодня подобный восторг - материал для программы "Куклы"...

А познакомившись, по-моему, с весьма средней поэмой Е.Долматовского "Добровольцы", Юра загорелся возможностью рассказать о времени своей юности. Не случайно Егоров первым снял Михаила Ульянова, не случайно у него сыграл одну из лучших своих ролей Леонид Быков, дебютировал Петр Щербаков. В своих комсомольских картинах Ю.Егоров был влюблен в героев, искал адекватное воплощение этой любви.

Но любовь, преданность эпохе имели и оборотную сторону - подчинение эпохе. Как легко поэтому на поправки начальства шли люди его поколения, даже такой

могучий из них, как однокурсник Егорова Сергей Федорович Бондарчук. Когда я в 1985 году, уже работая в Госкино, присутствовал на сдаче "Бориса Годунова", Ф.Т.Ермаш сказал режиссеру: "Так, вот эту сцену ты вырежи". Бондарчук не спорил, он робко спросил: "А может быть, хотя бы для варианта Каннского фестиваля оставить?" "Нет", - твердо ответил Филипп Тимофеевич, и на этом разговор окончился.

Они, мне кажется, были убеждены, что власть что-то знает, чего не знают они, что в "верховной" политике заключена если не всегда добрая, то навсегда необратимая сила. Было убеждение во всеильной мудрости начальства, поэтому когда Юре в ЦК комсомола сказали о "Добровольцах": "Переделайте финал. Ну что такое, сын приходит с девушкой на день рождения матери, и смотрите, какой он чистенький, гладенький, что же это за комсомолец 50-х годов, кому передадут эстафету герои вашего фильма?" - он переснял финал совершенно спокойно. Юный герой опаздывал на день рождения матери из-за субботника.

Но настоящее, достойное, в этом я убежден, и это тоже примета поколения, всегда пересиливало. Недаром "Добровольцев" и через сорок лет помнят и смотрят. Все из того поколения были в этом смысле детьми своего времени, они "путались" в истории, они "колебались вместе со страной", но дорого то, что сокровенное всегда было значительнее в их поведении, в их творчестве, в их выборе.

Юра Егоров стал, за что я буду благодарен ему всю жизнь, моим опекуном и наставником при поступлении во ВГИК. С кем он говорил, что он говорил обо мне, я не знаю, могу только догадываться о характере его переговоров по фразе, мне сказанной: "Но только ты должен хорошо сдать экзамены". А в ответ на мой, должно быть, скептический взгляд, мол, если я хорошо сдам экзамены, так в чем помощь, он пояснил: "Так, как ты, сдадут многие, но на тебя обратят внимание". И я отправился во ВГИК с документами. То здание института, которое сегодня знают все, летом 1955 года было отстроено ровно на одну треть. Мы бродили по этажам, еще неотделанным, и готовились к экзаменам, знакомились друг с другом.

Особо хорошо помню и буду помнить всегда Славу Ефимова. Это был, пожалуй, первый в моей жизни персонаж трагедии, которая разворачивается рядом. Он явно был старше многих поступавших в институт. У меня сохранилась его фотография, он мне надписал ее на первом семестре, перечисляя все свои профессии, их было, по-моему, пять. Он учился в мореходке, служил в армии, работал провинциальным актером без диплома, и кончалось все это перечисление словами: "...от режиссера? Бог его знает". Но, к сожалению, Бог ему не дал стать режиссером, хотя он на втором курсе даже снимался, когда был на практике на Одесской студии, в эпизодической роли уголовного в фильме В.Жилина по сценарию Д.Храбровицкого "Исправленному верить". Я даже помню кадр, где он сам исполнял трюки. Слава поступал неженатым, потом женился. И тут по вгиковскому общежитию пополз слух, что Слава Ефимов подворовывает по комнатам, по тумбочкам. Ребята с художественного факультета устроили ему очень жестокую проверку. Они заманили его играть в карты, а в его комнате произвели обыск и якобы нашли что-то из украденного. Рассказывают, что этот уже взрослый мужчина валялся в ногах у мальчишек, заверяя, что он невиновен, моля его пощадить. Его сильно избили, он попытался повеситься чуть ли не в эту же ночь, его вынули из петли. А недели через две он все-таки покончил с собой.

Экзамены я сдал хорошо, я шел третьим в списке принятых в мастерскую А.П.Довженко, опередил меня Отар Иоселиани и еще один абитуриент, не помню кто.

Но это был, пожалуй, мой первый и последний успех на поприще режиссуры. Я начну с финала, с того, что в зимнюю сессию я был отчислен из института, поскольку получил двойку по специальности и был признан профнепригодным. Что же произошло? Я думаю, тут несколько причин. Во-первых, конечно, инфантилизм. Инфантилизм восприятия жизни. На курсе установился тон исповедальный. Вот этого я не понял, не почувствовал. И когда, например, мы писали этюды, очерки, сценарные разработки, то я выбирал самый простой и самый эффектный, как мне казалось, путь. Положим, было такое задание - этюд о детстве. Я рассказал какой-то, на мой взгляд, веселый, забавный эпизод из жизни драматического кружка в пионерском лагере, никого, мягко говоря, не поразив, потому что для острого описания, наверное, не было дарования, а серьезностью восприятия жизни привлечь не сумел. Во-вторых, оказалось, что мой драмкружковский "опыт" - это не более чем дилетантизм, что я чрезвычайно зажат, под взглядами профессионалов теряюсь, очень неубедительно работаю, хотя, видит Бог, педагоги старались помочь мне, уточняя задания, подбирая мне партнеров из числа наиболее сильных студентов курса, которые могли меня как-то расшевелить. Но это все не срабатывало. Я плыл безнадежно.

И что мои школьные тревоги перед уроком физики! Для меня каждое явление в институт было мукой, страхом. Уже через месяц-другой учебы я почувствовал, что приближается катастрофа. И единственное, что в это время как-то меня поддерживало, ободряло, это сознание, что я влюблен в кинематограф, что вне кинематографа я своей жизни не мыслю.

Наверное, надо было принимать какое-то решение, но у меня и на это не хватило ни опыта, ни зрелости, ни мужества. За пределами института я делал вид, что все в порядке, а на самом деле душа тряслась, как овечий хвост. Но неизбежный финал наступил. Я видел сочувственные взгляды ребят, очень было жалко расставаться с ними, потому что курс Довженко набрал замечательный. И вот о некоторых своих соучениках (я до сих пор считаю их соучениками, и со многими из них у меня именно такого рода отношения сохранились) я хочу рассказать.

Первой яркой фигурой, которая привлекла мое внимание, был Витя Туров. Он поразил меня своей необычайной нервностью. Я однажды увидел, как он стоит на лестничной площадке во ВГИКе и мокрым платком старается сдержать кровь, которая у него полилась из носа от волнения.

Сохранив очень добрые отношения с ним, встречаясь в Москве или в Минске, я его всегда воспринимал как человека, для которого жизнь и кино - кровь у горла. В его картинах, особенно в военных, сказалось то, что Витя был человек, действительно опаленный войной. Его студенческие работы, например, рассказ о том, как мать вернулась в дом с известием о казни отца, не носили характер чего-то надрывного. Как это ни страшно прозвучит, но для него жизнь в мире воспоминаний была естественной, единственной. Виктор Туров потом прошел через многое, через женитьбы, разводы, через запои, но сколько помню, груз воспоминаний детства был в нем очень приметен.

Дальше - Лариса Шепитько. Конечно, она производила впечатление своей ослепительной красотой. Пожалуй, не было ни в пору абитуриентства, ни потом в пору учебы ни одного мужчины, который бы не покосился на нее с надеждой. Она была очень улыбчивая, открытая, приветливая, очень по-товарищески сочувствующая всем, она даже плакала в день объявления оценок по профессии по итогам первого семестра: "Жалко мне всех вас". Девочка, милая девочка в школьном платице, чуть-чуть

перешитом, даже с воротничком кружевным, полагающимся по форме, и очень трудно было тогда увидеть за этой очаровательной внешностью такой железный характер, железную волю. Самую точную характеристику дал ей Юра Клепиков. Это было уже после ее гибели. Юра выступал на вечере памяти и сказал, что Лариса могла бы руководить или очень строгим монастырем, или танковой армией.

А эпизод, открывший мне ее характер, произошел в послевоенные времена, меньше чем за год до ее смерти. Мы летели с ней на фестиваль в Сан-Себастьян. Она уже была автором "Восхождения", и ее пригласили на ретроспективу женщин-режиссеров, которая проходила в рамках фестиваля. Мы были очень рады, что едем вместе, все эти годы мы почти не виделись. Мы болтали, вспоминали однокурсников, а когда в беседе наступала пауза, Лариса доставала английский разговорник и внимательно его читала, из чего можно было сделать вывод, что английский язык - не самая сильная грань ее познаний. И вот мы добрались до Сан-Себастьяна и выяснилось, что уже начался просмотр Ларисиной картины "Крылья".

Когда мы вошли в зал, я лично почувствовал запах беды. Зал слегка волновался, переводчик вроде бы переводил, но неуверенно. Лариса напряглась, я усадил ее на почетное место, сам же подсел к переводчику и начал шепотом переводить ему с русского на русский. Так мы одолели перевод картины.

Зажегся свет, человек средних лет, оказавшийся одним из "испанских детей", который после смерти Сталина вернулся на родину, сидит мокрый, как мышь, и объясняет: "Я же работал шофером на строительстве Московского университета, а тут такой текст..."

На следующий день Лариса вышла перед залом и тридцать минут держала вступительное слово на английском языке. То есть я не сомневаюсь, что она эту речь ночью и составила, и выучила. Это меня поразило. Понимаете, она за одну ночь освоила английский! Слова ее переводились на испанский, и зрители, получившие необходимую информацию, стали смотреть фильм уже соответственно настроенные.

Отар Йоселиани. С ним я даже играл один из этюдов, но он-то играл прекрасно, а я, как всегда, дергался. Его "явление" институту началось с того, что во вгиковской стенгазете появилась эпиграмма. Газета брала интервью у первокурсников разных факультетов, желая выяснить их мнение о ВГИКе, обратились и к Отару. Он нагрубил, за что ему отомстили следующей эпиграммой:

*Моя голова над другими стоит,
Моя голова удивительный ящик.
Ума в ней палата, но мысли мои
Для вашей газеты неподходящи.*

Обаятельный, показавший себя и как сердцеед, и как душа компании, Отар, в общем-то, человек очень закрытый. И угадать будущего Отара Йоселиани в институте было трудно. В общежитии на спинку своей кровати он повесил самодельный маленький экран, и все знали, что если Отар лежит, на самом деле он не отдыхает, а что-то на этом экране вымеряет, выверяет. У него, по-моему, первое образование математическое, и нам казалось, что зреет некий рациональный профессионал, который алгебру обязательно поверит гармонией. Не угадали. Отар был совершенно другим уже в годы учебы.

Еще хочу вспомнить о Саше Митте. Вот у кого удивительно сочеталось рациональное начало с каким-то спонтанным, каждый раз неожиданным творческим

выплеском. Он архитектор по первому образованию. И что меня в нем прежде всего удивило - его почерк. Такой крупный, красивый почерк. (Все работы, которые он приносил тогда в аудиторию, и документы, написанные его рукой, всегда выглядели как произведения каллиграфии.) Помню, как однажды дали какое-то задание на курсе. А Саша начал рисовать. И преподаватель сказал: "Саша, вы же делаете вид, что рисуете". Однако через мгновение появился блистательный шарж на этого преподавателя, сразивший и его самого, и всех нас. И в то же время в разговорах о профессии он точно, рационально объяснял, какой план, какая крупность наиболее выигрышны, наиболее экономны, что "восьмерка" - это основа съемок, потому что основа монтажа... То есть в нем работал именно архитектор, конструктор, он свои решения конструировал и не стеснялся этого совершенно. И после зимней сессии, которую Саша блистательно сдал, он перешел на второй курс, в мастерскую Михаила Ильича Ромма.

Я с искренней теплотой вспоминаю полгода, проведенные на режиссерском факультете, несмотря на трудное внутреннее состояние, несмотря на печальный исход, просто потому, что тут начало накапливаться то, что и сейчас, я считаю, составляет мое богатство и достоинство, мою силу, если хотите. Это встречи с людьми.

А что касается режиссуры, я сейчас уже, на склоне лет часто задаю себе вопрос: а могло ли бы быть иначе? Ну, наверное, могло, мне надо было больше советоваться, искать поддержку, самому побольше и глубже думать, не впадая в панику и в излишнюю самоуверенность. Наверное, я бы мог закончить режиссерский факультет. Я знаю людей, которые шли в режиссуру, обладая только одним преимуществом по сравнению со мной - они были повзрослее, поопытнее, похитрее, если хотите. Они по сию пору работают, причем работают иногда активнее, нежели люди подлинно талантливые. То есть судьбу переиграть можно было бы. Только зачем?

Прошло время, я уже работал в Союзе кинематографистов, стали открываться всевозможные режиссерские курсы, даже мои старшие коллеги по киноведческому цеху пробовали переменить профессию. Вторую попытку мне можно было осуществить достаточно легко. Скажем, в силу отношений с Иваном Александровичем Пырьевым. Но не шевельнулось, не потянуло. Значит, все правильно, и сфера моей деятельности - это ведение, знание.

Однако, повторяюсь, жизни своей вне кино я просто не мыслил. Поэтому страшно обрадовался, когда в результате длительных и не всегда с моим участием шедших переговоров между кафедрами мне вдруг было предложено прийти к директору института, чтобы поговорить о переходе на киноведческий факультет. Что это, как это, я еще толком не представлял, но меня воодушевила возможность остаться в институте, продолжить образование.

Когда я уже сам стал преподавать на своем родном факультете, была у меня дипломница, очень талантливый человек, Галя Виногура, из Белоруссии, из Гомеля. Она поступила во ВГИК, как я потом узнал, с красным дипломом Гомельского университета. Математик по первой специальности, она прекрасно писала, мне не стыдно было помочь ей напечататься несколько раз в "Искусстве кино". У нее была трудная судьба, она рано умерла от инсульта. Но здесь я вспомнил о ней в связи с темой ВГИК-лицей, а именно так, в качестве лицея, я всегда воспринимал наш институт. Когда Галя вышла на диплом, я вдруг обратил внимание, что она как-то очень странно, не по теме использует часы просмотров, которые ей как дипломнице полагались. Вообще тянет с дипломом, явно чем-то другим занята, увлечена. Я спросил:

"Галя, ты что, хочешь себе под конец все испортить?" Меня тогда ее ответ изумил: "Армен Николаевич, дело в том, что через полгода я закончу институт. Куда я пойду в родном Гомеле - в контору кинопроката? Ну что оттого, что у меня будет еще один красный диплом? Я вас не подведу, я напишу диплом как надо, но я хочу полнее взять то, что мне предложил ВГИК, ради чего я здесь училась".

Главное во ВГИКе, что меня поразило во время учебы, - это наши преподаватели, мастера.

А что же такое мастер? Эталоном считаю Александра Петровича Довженко. Кратковременность пребывания в его мастерской не позволяет мне даже претендовать на глубину суждений. (Правда, и остальные учились у него недолго, он умер, когда студенты его мастерской были на втором курсе.) Все же попытаюсь воспроизвести то, что я слышал о Довженко, знаю о Довженко. И вот почему для меня это важно сделать. Недавно был юбилей Александра Петровича, и в московской, а в основном в украинской прессе, появилось много статей о загубленном таланте, о художнике, который вынужден был всю свою жизнь чуть ли не под дулом расстрельным выполнять заказ глубоко враждебного ему государства. Из такого рода воспоминаний следует, что вся его жизнь - это нечто несостоявшееся, прошедшее мимо родного и настоящего дела. Честно говоря, не понимаю подобных суждений.

Довженко был очень непрост. Думаю, он был максималистом в отношении к окружающим даже больше, чем к себе. Он был небожителем, а небожитие в реальном мире предполагает некую жесткую отстраненность от людей. Помню, как после моей личной катастрофы Довженко принял нас четверых, исключаемых из института, на лестничной площадке. Каждому бросив по фразе, посоветовал изучать жизнь и ушел. Не более. Ни отеческой беседы, ни напутствия, мы были ему неинтересны. Мы действительно были неинтересны, как я признаю сейчас, но, откровенно говоря, надежда была на иное общение, на иную интонацию, на иное слово. Во многих мемуарах можно найти свидетельства некоей жесткости Довженко, его умения не любить. Я знаю людей, которые его нетерпимость, его взгляд порой поверх головы живого человека испытали на себе.

Но чего не было у Довженко, так это двуличия. В этом я убежден. Даже вынужденного двуличия, даже двуличия маскирующего, двуличия, защищающего жизнь, право на работу. И, может быть, его жесткость была ответом на отношение к нему. Его очень часто не понимали. На состоявшемся в 1954 году II съезде Союза писателей Довженко просто не слушали. Он говорил о том, что главная задача современной литературы - постичь человека, который прикоснулся к космосу, прорвется в космос и остановится, пораженный величием картины мира. А зал жил своей жизнью. Александр Петрович часто с этим сталкивался. Свидетельство тому - в его дневниках. Почитайте, как и что он пишет о своих фильмах. Это не изощренный эйзенштейновский анализ. Эйзенштейн был лучшим рецензентом того, что он сделал на экране - в его саморецензиях разворачивались блестящие теоретические выкладки, догадки, которые были порой интереснее, чем его фильмы. У Довженко такой глубины, такой изощренности самоанализа не было, но была чрезвычайно обостренная боль, вызванная отношением к тому, что он делает. Это не самовлюбленность, это любовь к делу, любовь к своим произведениям. Она не позволяет думать, что Довженко жил и работал по принуждению. Никто не знает подробностей его встречи со Сталиным, после которой родился фильм "Аэроград". Но говорили, что Довженко

указал на карте Дальнего Востока место, где, по его мнению, должен быть построен оборонный город. Он, правда, никогда этого не опровергал, но и никогда не вспоминал об этой беседе, даже в годы, предшествующие оттепели. Однако мы, вгиковцы, были свидетелями рождения "Поэмы о море". И кстати, это было время, когда никому уже не нужно было лицемерить, притворяться, искать компромиссы. Тем более Довженко, который не делал этого никогда. Он писал "Поэму о море" просто как песню пел.

Я помню его рассказы о съемках "Щорса". Он вспоминал однажды, как собрал бывших щорсовцев. Его покорило - это чувствовалось по интонации, - что один из них пожаловался: Щорс отказал ему в помощи заказать зубной протез, другой говорил о жестокости Щорса, ну, и так далее. И вот Довженко, брезгливо рассказывая нам об этих претензиях, добавил: "Вы видите, как воробьи судят об орлах". Он себя тоже считал орлом, это безусловно, но он и красного командира Щорса считал орлом. Где же лицемерие, где игра в поддавки с властью, когда он создавал "украинского Чапаева"?

А его документальный фильм "Битва за нашу Советскую Украину"! Вспомните кадры мирной жизни, физкультурный парад, молодые лица. И как по-отцовски горюет Александр Петрович о судьбе детей, которых пожрала война, придавил фашизм. А документальный фильм об Армении "Родная страна"! На студии "Арменфильм" мне рассказывали, что Довженко, художественный руководитель картины, по сути сам ее и монтировал. И в ней очевидна абсолютная убежденность в том, о чем рассказывают авторы. А рассказывают они о судьбе народа, которого спасла советская власть.

Так что делать задним числом из Довженко диссидента, мягко говоря, не стоит. Тут все не так просто. Его отъезд с Украины - да, трагедия. Но даже в "Поэме о море" обнаружилась его мощная и сильная связь с русской культурой. И я не верю историку, который написал статью "Распятый Сашко". Украинец Довженко был распят как сын века - если летосчисление с 17-го года начинать, - так же, как были раздавлены и распяты русские, евреи, армяне, узбеки, белорусы... Но не было у него второй жизни. В своих дневниках Довженко резок к начальству, гневен к бюрократии, но во всем, что касалось жизни народа, он был человеком предельной искренности и веры в то, что он делал и хотел делать.

Просто нужно счищать глянец с его портрета: красный дипломат, советский художник, крестьянский сын... Он был парадоксален, а за этой парадоксальностью проглядывала натура, не вполне понятная его современникам и не совпадающая с хрестоматийным портретом образцового советского художника из народа. Он вошел как-то в аудиторию и сказал: "Отсюда надо убрать рояль, рояль должен отражаться в начищенном, сверкающем паркете". Во время одного из занятий из коридора доносился стук - монтер поправлял проводку, - Довженко вышел, довольно резко попросил рабочего уйти, потом еще раз, а вернувшись в аудиторию, сказал: "Ну что же, студенты мои, подчинитесь его величеству монтеру, занятий у нас не будет". Казалось бы, мелочи, но они не совпадают с тем самым портретом, который написан, прочерчен во многих книгах по истории нашего кинематографа.

Я, например, считаю, что его "Поэма о море" - это своеобразный каталог того, что впоследствии развивал наш кинематограф. И это был даже спектр предчувствий, спектр догадок, спектр, если хотите, боли, сердечной боли этого художника. Довженко - сын своего времени, он этому времени принадлежит, это время его ласкало, это время его мучило, и другого, потаенного Довженко, на мой взгляд, нет.

Итак, в январе 1956-го я пришел на киноведческий факультет. Тут необходима справка. Киноведческий факультет, выпустивший несколько курсов после войны, в 50-е годы был практически закрыт, и мастерская, куда я попал, была первой после перерыва в несколько лет. Причем тогда это и называлось иначе - не киноведческий факультет, а редакторское отделение сценарно-редакторского факультета. Многие ребята туда пришли, не поступив на сценарный, решив таким образом приобщиться к мастерству: ведь у нас были общие со сценаристами занятия. При этом система обучения киноведению возрождалась, что называется, на ходу. Огромную роль сыграл в этом возрождении тогдашний директор ВГИКа Николай Алексеевич Лебедев.

Я считаю Лебедева своим учителем и хотел бы поразмышлять о его поколении. Это было поколение основоположников, людей, которые были выдвинуты в науку, в искусство, в творчество революцией. Думаю, это вообще серьезная тема для историков в будущем, в спокойное время, когда слово "большевик" перестанет быть бранным, а останется социальной константой определенной эпохи, когда мы поймем, что вхождение России в революцию было закономерно и не было происком банды уголовников и немецких шпионов во главе с Лениным.

Конечно, есть судьбы чрезвычайно сложные, скажем - Мейерхольд, Есенин, Эйзенштейн, Маяковский. Почему эти люди говорили о себе: "А наутро я проснулся художником социалистической эпохи"? Почему Мейерхольд, накануне революции поставивший изысканный декадентский "Маскарад", вскоре после 17-го года надевает буденовку и с двумя наганами приходит в театр своего имени? В этом придется разбираться обязательно.

Судьбы людей, с которыми меня столкнуло время, конечно, не столь драматичны, не столь ярки, в них не присутствует перелом. Лебедев, как я понимаю, - из разночинцев, для него не было контраста "до и после революции". И все-таки и в его судьбе многое закрыто.

Когда случился XX съезд, я, наблюдая Николая Алексеевича, не заметил признаков какой-то драмы, краха, хотя он был старый коммунист, пришедший в кино в гражданскую войну. Однако и равнодушным его никак не назовешь, приспособленцем тоже, значит, он о чем-то догадывался, прятал что-то в себе. Это умение не раскрываться, на мой взгляд, характерно для той преподавательской среды, которую мне пришлось видеть во ВГИКе.

Николай Алексеевич был прежде всего поэтом и фанатиком кинематографа. Он был убежден, что XX век - это век кинематографа и долг каждого интеллигентного человека, способствовать триумфу кинематографа, развитию этого удивительного дела. Об этом он говорил нам на каждом занятии.

Марк Зак мне рассказывал, что на их курсе Николай Алексеевич говорил им, студентам-киноведам, что, мол, в ЦК каждой республики обязательно будет введена должность секретаря по кино. И, острил Марк Ефимович, поскольку республик было в тот момент шестнадцать, а в их группе было семнадцать человек, то все переживали, кому же не достанется должность секретаря ЦК.

Николай Алексеевич любил фантазировать на эти темы, но это была не фантазия, это была вера в то, что все реализуется. А убежденность его отнюдь не была конъюнктурной, связанной с обстоятельствами карьеры. Это была влюбленность в кинематограф. Встреча с Лебедевым меня как-то реанимировала именно с этой точки зрения. Для него кинематограф существовал как мощное средство воздействия на

людей. Он был первый и, может быть, в своем роде единственный, непревзойденный до сих пор кинематографический социолог. Ему было важно и интересно не просто представить кинопроцесс, а обнаружить, понять глобальную закономерность его развития. В момент моего приобщения к киноведению его книга о кинопроцессе была, пожалуй, единственным учебником по истории советского кино. Она называлась "Очерк истории кино СССР, том 1 - Немое кино". Второй том так и не был написан, ибо после выхода книги Николай Алексеевич Лебедев был сурово бит за "космополитизм". Говорят, что когда-то эту книгу, другой не было, давали студентам со специальным предисловием, отпечатанным на машинке.

Что же было в лебедевском "Очерке..."? В нем была, на первый взгляд прямолинейно сформулированная концепция разделения советского кинематографа на традиционный и новаторский. Но ежели внимательно прочесть книгу, то попытки возвести непреодолимый барьер между двумя направлениями в ней нет. Но есть попытка проследить творческий генезис каждого мастера в зависимости от его исторической судьбы. Конечно, в следовании этой позиции сказалось "арковское" прошлое Николая Алексеевича. Но тем не менее долгое время, даже с появлением многотомной истории нашего кино, по сути ничего более внятного не было предложено нашей историографией. Исследователям настоящего и будущего придется вернуться к переосмыслению формулы, предложенной Лебедевым.

На протяжении всех лет институтской жизни я Николая Алексеевича наблюдал и часто, и близко, не только в его кабинете, не только в аудиториях, но и в домашней обстановке, и у меня, не скрою, сложилось к нему какое-то сыновнее чувство. Это был человек благородный, честный и очень глубоко понимающий все, что происходит и с ним самим, и с другими людьми.

Я упомянул, что в первые годы моей учебы во ВГИКе Лебедев был директором института. Очень скоро его сменил Александр Николаевич Грошев. Почему произошла эта смена? Тут надо вспомнить примечательный факт из вгиковской истории. Собралось комсомольское собрание ВГИКа, которое остро поставило вопрос о строительстве учебной студии и вообще о внимании властей к молодым кинематографистам. Тогда во ВГИКе уже появился дипломный фильм Юрия Чулюкина и Евгения Карелова "Дым в лесу" по повести Аркадия Гайдара с юным тогда Геннадием Сайфулиным в главной роли. И в титрах наряду с "Мосфильмом" по праву значилась и учебная киностудия ВГИКа. Это была сенсация. И ободренные ею, ребята наши, особенно режиссеры, операторы, стали заводилами протеста против Министерства культуры, которое не хотело выделять деньги ВГИКу на строительство учебной студии. Лебедев понял, что студентов надо поддержать, что и сделал. Решение комсомольского собрания было официально направлено в правительство и появилось в газетах, за что Лебедев и пострадал. Министр культуры Николай Михайлов не простил ему того, что он инспирировал (такое обвинение было негласно предъявлено) это собрание, и под предлогом укрепления научной базы ВГИКа - киноведческого факультета и кафедры киноведения - его и сняли с директорства. По сути, Лебедев и создал кафедру, создал факультет, вот этот факультет, работающий и сегодня, имеющий ясную программу, плодотворный, если судить по месту, которое выпускники факультета занимают уже много лет в нашей киножизни.

Для многих Лебедев остается, к сожалению, олицетворением старого, закоренелого большевика в кинематографе. Но даже случайная его фраза дает мне

право в этом усомниться. Моей вступительной работой на киноведческий была рецензия на фильм Е. Червякова "Заключенные". Лебедев ее прочел и сказал: "Не много они там перевоспитали". Эти слова относились к чекистам и к руководству Беломорско-Балтийского канала. Это сказано было еще до XX съезда, значит, он многое понимал, не имея возможности свое понимание выразить.

Лебедев мало говорил о прошлом. Это был какой-то обет недоговоренности, обет умолчания, тогда свойственный не только ему. Тут уместно привести, поскольку они люди одного поколения, рассказ Анатолия Дмитриевича Головни, нашего классика в операторском деле. Я помню, как на большевских дорожках рассказал Головня такую историю. "Межрабпом-Русь" вместе с немцами снимала фильм "Живой труп". Пудовкин играл Федю Протасова, Ната Вачнадзе Машу, оператор был Головня, а режиссер - Федор Оцеп, в то время - в конце 20-х годов - уже живший в Германии. И вот они встретились в Берлине, и Оцеп сразу же стал говорить о том, как скучает по России, с каким удовольствием приехал бы, поработал бы... Головня рассказывает: "Мы сидим в номере отеля. Я молчу, а Всеволод, он человек безответственный, говорит: "Федя, конечно, возвращайся, мы еще поработаем вместе в Москве". Когда мы вышли из отеля, я, наклонившись к Оцепу, говорю: "Федя, если ты хочешь из Берлина проследовать мимо Москвы в Сибирь, то приезжай. Если хочешь жить и работать, оставайся здесь"... Такая вот история.

Николай Алексеевич Лебедев в нашем киноведении был словно та самая вода, которая точит камень. И он многое сделал для будущего, даже если не всегда какие-то события связаны с его именем напрямую. Ну, например, НИИ киноискусства был создан в 70-е годы, но произошло это не без заслуги Лебедева, который уже за много-много лет до того выдвинул эту идею, и она овладела умами, заразила всех, а далее уже жизнь взяла свое. И еще он удивительно умел угадать человека, угадать личность, талант. Хотя и не всегда. Например, он проглядел, мне кажется, или не полюбил Иру Шилову, Ирину Михайловну Шилову, которая сегодня была бы опорой и гордостью киноведческого факультета, если бы в свое время была оставлена на преподавательской работе. Но как он угадал Демина!

Я слушал, вернее, подслушал его выступление на заседании кафедры, когда обсуждали наши дипломы. С каким пониманием, с каким сочувствием, как замечательно он говорил о дипломе Виктора, посвященном Чехову. И в общем-то судьбу Демина определил он, помог ему остаться в Москве. И, знаю, не только Демина. Мне кажется, отношение к людям у него выработывалось очень глубинно, путем долгой, сложной и опять-таки скрытой для посторонних глаз внутренней работы его души.

И пусть простят меня за нескромность, но в качестве такого объекта изучения Лебедевым могу привести в пример самого себя. В 1959 году, за год до моего окончания ВГИКа, в Вене проходил Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Туда должна была отправиться вгиковская делегация во главе с Николаем Алексеевичем Лебедевым. И вдруг в самый последний момент выяснилось, что его нет в составе делегации. Как потом мне объяснили знакомые ребята из ЦК ВЛКСМ, сократили квоты, не хватило мест для представителей старшего поколения. Вернувшись из Вены, я вдруг наткнулся на холодность, и через некоторое время Николай Алексеевич мне так прямо и сказал: "Вы знали, что я не еду, и от меня скрывали". Я только мог дать честное слово, что не знал, и как-то смущенно отошел в сторону в прямом и переносном смысле, старался не

попадаться ему на глаза. Ну что же, думаю, если он считает меня негодяем, что я могу сделать. А подошел момент, о котором, может быть, сегодня не модно говорить, но тогда это было событие - момент вступления в партию. Понадобились рекомендации. Логично, чтобы из преподавателей, которые меня хорошо знали, такую рекомендацию дал Николай Алексеевич. Но я, естественно, и не просил, а тут он звонит в институт на кафедру, в кабинет киноведения, и меня зовут к телефону. Он говорит мне: "Вам нужна рекомендация в партию, зайдите, я вам ее написал". Что произошло, каким образом я был реабилитирован, не знаю. Но и приговор, и оправдание я получил от Николая Алексеевича, не через вторые и третьи лица, а именно от него.

И еще хочу вспомнить Иосифа Львовича Долинского. Это был очень добрый и внимательный человек, интеллигентный, мягкий, но едкий. Однажды я получил от него щелчок по носу, когда, слабо подготовившись к занятиям, начал что-то импровизировать на ходу. Он сказал: "Когда вы говорите о фильме, не надо размахивать руками". Мудрый совет. И Иосиф Львович Долинский имел на него право, хотя, в общем, свою жизнь он прожил очень робко, ни на что не претендуя, все время чего-то боясь. Он как-то все время был неустроен в быту, жил в жуткой квартире, тяжело болел, болела его жена. А когда он овдовел, когда, казалось бы, все кончено, в его жизни появилась молодая, чудесная женщина, наша коллега, хороший киновед Ира Гращенкова, и последние годы Иосифа Львовича были окрашены всплеском светлых эмоций.

В связи с ним я хочу рассказать одну новеллу. Дело в том, что шедевру советского кино, фильму "Чапаев" угрожало судебное разбирательство. Если кто помнит, в титрах указано: сценарий братьев Васильевых по материалам Д.Фурманова и А.Фурмановой. А.Фурманова - жена легендарного писателя и комиссара - решила, что Васильевы украли ее материалы. Долинский был назначен экспертом. А дело в том, что свою кандидатскую диссертацию он писал как раз по фильму "Чапаев". Причем диссертация была очень честная. Благодаря И.Л.Долинскому недоразумение между вдовой Фурманова и Васильевыми не дошло до суда. Он пришел к А.Фурмановой, принес ей свои материалы, все свои выкладки. Она накрыла стол, но чай остывал, а Иосиф Львович очень скрупулезно, точно, не размахивая руками, объяснил, почему сценарий братьев Васильевых оригинален и имеет лишь косвенное отношение к ее материалам. И когда он закончил, эта женщина - тогда такое было возможно, сейчас бы судились до посинения - сказала ему: "Вы правы, давайте пить чай".

Очень колоритной фигурой на нашем факультете был мастер по драматургии Валентин Константинович Туркин. Человек легендарный даже для плохо посвященного в историю кино. Все знают фильм Я.Протазанова "Закройщик из Торжка", сценарий которого написал В.Туркин. Был он и автором сценария классической ленты А.Роома "Привидение, которое не возвращается" - экранизации по мотивам новеллы Анри Барбюса. Туркин, этот осколок дореволюционного кинематографа, вместе со своим дядей Никандром Туркиным издавал в свое время известный, но весьма аполитичный киножурнал. Мы, к сожалению, недолго учились у этого мастера. Когда мы были на третьем курсе, он умер во время экзамена, встал, объявил перерыв, пошел пообедать и как-то обмяк, присел на нашей вгиковской лестнице. Запомнились два завета Валентина Константиновича. Во-первых, его неизбывная приверженность поэтике Аристотеля. Нас он заставлял эту поэтику штудировать, и человек, который с ней был не знаком, вообще, по его мнению, не имел

права заниматься кинематографом, литературой, искусствоведением. А во-вторых - живое отношение к сценарию как к особому виду литературы. Он видел то, что читал и слышал. Разбирая наши этюды, он мгновенно, как рентгеном, просвечивал их, будто переводя на экран. Например, один из моих однокурсников написал очень трогательный этюд о несостоявшейся любви молодого врача, и там была такая сцена - возлюбленная героя в кругу семьи пьет чай, а в это время герой делает операцию на сердце. Муж возлюбленной роняет с десертного ножа кусок торта в варенье, и в этот момент обрывается пульсация сердца. Туркин произнес только одну фразу: "Вот интересно, а если бы они ели макароны, тогда надо было показать операцию на кишечнике?"

И скажу еще об одном человеке из тех, кого храню в памяти с чувством чрезвычайной благодарности. Это Семен Сергеевич Гинзбург. Он появился у нас где-то на третьем курсе, и наряду с Лебедевым, Долинским я считаю его нашим мастером, нашим прямым учителем. Он доказал практикой справедливость двух правил из кодекса профессии, которым я следую до сих пор. Первое: "Если вы киноведа, вы обязаны суметь написать о фильме, даже если его не видели". Как это, удивились мы, писать о фильме, не видев его? Конечно, Семен Сергеевич имел в виду не фальшивый разбор того, чего ты не знаешь, а информационную содержательность. Не видел - почитай, не знаешь - расспроси, возьми интервью, собери все возможные материалы, но дай читателю представление о том, что за фильм ему предстоит увидеть.

И второе правило, которому он нас научил, которое, может быть, сегодня в эпоху новых отношений кому-то покажется немодным, просто советским или совковым, но по сути оно опирается на традицию восприятия культуры, творчества в нашей стране, в нашей истории. Кто-то из ребят притащил французский журнал, где редакция давала обозрение недельного репертуара - десятки фильмов. Чем подробнее аннотация - тем выше ценится фильм. И так по нисходящей. А когда дошли до последнего, десятого фильма - "Дамы предпочитают мамбо", от редакции была только одна фраза: "А мы предпочитаем фильмы". Мы, восторженно взвизгнув от журналистской лихости, спросили Семена Сергеевича: "А почему у нас так не пишут? Почему у нас каждый фильм надо разбирать, если даже он очень плох, это надо доказывать?" Он ответил: "А потому что у нас появление фильма - дело общественное".

Они очень непросто жили, наши преподаватели. Семен Сергеевич Гинзбург долгие годы был без работы - его тоже объявили космополитом и формалистом. Тогда друзья стали передавать ему свои заказы из разных издательств, и этим он жил.

Если говорить о каких-то самых важных для жизни событиях, которыми сопровождалось начало моей учебы во ВГИКе, то, конечно, это был XX съезд КПСС.

Я помню, как после съезда, когда в институте были споры, волнение, разговоры, преподаватели кафедры марксизма-ленинизма просто писали докладные в дирекцию института по поводу бестактных, политически безграмотных вопросов, заданных тем или иным студентом на занятиях.

И нужно сказать спасибо, если не всем, то некоторым педагогам института, пример которых, влияние которых для нас обозначили перемены, произошедшие в стране.

Первым из них я вспомню Николая Николаевича Третьякова, преподававшего русское изобразительное искусство. Обаятельный, странный, он производил впечатление человека тихого, робкого. В его внеинститутской жизни, очевидно, были

свои увлечения. Наверное, он был охотник - сужу по тому, с каким восторгом он говорил о рассказе Юрия Нагибина "Последняя охота". Так вот, Николай Николаевич первый семестр достаточно казенно отчитал нам полагающийся курс, туда входило древнерусское изобразительное искусство. Но когда он перешел вместе с нами, вместе со страной, как принято говорить, рубеж XX съезда - так случилось, что этот рубеж для нас был обозначен зимней сессией, потом зимними каникулами, - во втором семестре перед нами предстал совершенно иной человек. Новый, удивительный Николай Николаевич Третьяков. Вспоминая его лекции постсъездовского периода, я вот о чем думаю. Сейчас в умах молодых - и критиков, и журналистов, и общественных деятелей, и телевизионных ведущих - все, что было до перестройки, сливается в один советский период. А тогда счет изменениям шел буквально на недели, на дни. И открывали мы в эти недели и дни нечто совершенно неведомое и ранее запретное. По инициативе нашего Николая Николаевича мы впервые увидели полотна Малевича. Нас повезли в Третьяковскую галерею, там была устроена лекция с показом картин из запасника.

Не менее значительными по обогащению и изменению нашего мирозерцания были его лекции, где он великолепно, со вкусом, с глубоким знанием предмета, поразительных деталей представлял нам историю советской живописи. И те, кто сегодня считается классиками соцреализма (эдакий отрицательный монолит), в свое время были также обречены на борение, на сломы судеб, они знали смелые попытки и в пределах метода управлять формой и говорить о том, что хотелось.

Это сказывалось и в мелочах. Да, действительно, мелочь, скажем, переименование знаменитой картины Пластова: мальчик-пастушок, лежащий в поле, и самолет в небе. У Пластова она называлась "Немец пролетел". Заставили переименовать - "Фашист пролетел". Николай Николаевич показал нам, что реализм реализму рознь, а самое главное, что мы поняли из его лекций: всегда была борьба за представление о герое, о красоте, об идеале. И борьба эта часто бывала драматичной, уносила силы, нервы, только что не кровь, казалось бы, самых преуспевающих художников, но далеко не всех, конечно.

С большой благодарностью думаю я об Ольге Игоревне Ильинской. Читала она западную литературу, но дала нам неизмеримо больше, чем знание предмета, хотя и добивалась от нас этого знания с упорством, вдохновением и жесткостью. Я так и не сумел получить у нее пятерку, поскольку не прочитал "Приключения кота Мура", и хотя все, что о коте Муре можно было сказать, я сказал, она со словами: "Ну, вы же не читали" - поставила мне "четыре".

Ее отец работал секретарем в доме Толстого, и она девочкой бывала в Ясной Поляне, имела доступ к архивам и читала, смотрела то, что не видели обычные посетители яснополянского музея. Она удивительно рассказывала. От нее мы услышали впервые, что Толстой не любил Маркса, впрочем - характерная черта гения или попросту интеллигентного человека, - не любил, но знал. И на одной из книг Маркса рукой Толстого сделана была пометка, которую Ольга Игоревна видела своими глазами: "Глупый немецкий профессор". Ольга Игоревна принесла нам на курс пьесу Е.Шварца "Дракон", сказав, что, по ее мнению, эта пьеса в числе лучших трех-четырех пьес нашего времени. В этой тройке она назвала Булгакова и Маяковского - судите о широте ее взглядов. Потом она принесла "Бег" - это было первое для нас открытие М.Булгакова, потому что тогда даже и "Дни Турбиных" прочесть было негде. И таких

деталей общения с педагогами, самыми сильными, самыми мудрыми, дальновидными и честными из них, я мог бы привести довольно много.

Почвой и воздухом ВГИКа того времени были подмастерья - педагоги, которые занимали весьма скромное положение. За редким исключением это были люди яркого таланта, эрудиции и профессионализма. Назову Владимира Борисовича Нижнего, с которым я имел счастье общаться на курсе Довженко. Поразительна его книжка "На уроках режиссуры Эйзенштейна". Педагог он был просто блестящий. Но и на нем тоже, как почти на всех во ВГИКе того периода, лежала паутина подполья, страха, паутина молчания.

Когда я думаю о том поколении, то, конечно, вспоминаю и Григория Александровича Авенариуса, человека достаточно драматической судьбы, с которым я познакомился буквально за считанные месяцы до его смерти. Его место в нашем киноведении очерчено: первый заведующий иностранным отделом Госфильмофонда, один из первых авторов передач о кино на телевидении. Эту работу он совмещал с преподаванием во ВГИКе. Авенариус имел несчастье написать кандидатскую диссертацию, где доказывал, что не советское кино 20-х годов повлияло на французский авангард, а наоборот. Может быть, он и не ставил вопрос так категорично "или - или", но обнаружил в советском кино следы влияния французского киноавангарда. Этого было достаточно, чтобы Авенариуса едва не стерли с лица земли, - как раз очень кстати пришлось кампания по борьбе с космополитизмом. В 60-м году, уже после его смерти, была издана его книга о Чаплине, чуть ли не единственная его книга. Умер он не очень красивой, пьяной смертью в своей комнатке в Госфильмофонде среди книг, которые собирал. Библиотека его выглядела необычно - все книги были завернуты в разного цвета мраморную бумагу для школьных учебников. Как-то я был у него в гостях. Помню, он положил руку на ряд книг, обернутых в бумагу одного цвета, и сказал: "Вот смотрите, это готовая кандидатская диссертация". "Как так?" - спрашиваю. "А вот так. Поверьте, здесь все изданные в мире книги о путешествиях с киноаппаратом". Эту библиотеку могли систематизировать, изучить, а ее безжалостно разграбили после смерти Григория Александровича. Правда, какие-то книжки, уже разрозненные, я видел - по бумаге мраморной опознал - в отделе иностранного кино Госфильмофонда. Вот и все. Человека вышибли из колеи, толкнули к пьянству, а ярчайшая могла бы быть судьба, сколько бы он мог для нашего киноведения сделать!

Многое, очень многое происходило в той нашей жизни. Культ личности Сталина разоблачили, что не будут сажать, было ясно, произошло потепление в искусстве, связанное, если говорить о кинематографе, с тем, что быстро рухнула теория винтика и на повестку дня стала проблема иного героя.

Но многое еще только предстояло. Впереди были Венгрия, волнения в Польше. Впереди были и первые ветерки из-за поднятого "железного занавеса" - Московские фестивали, молодежный и кинематографический. Мы увидели иную жизнь во всем, начиная с мелочей. Всемирный фестиваль молодежи и студентов стал и вовсе поворотным пунктом в развитии менталитета страны и каждого из нас.

Но пока что ВГИК жил спокойной жизнью, без кровавых чисток, без устрашающих и удручающих идеологических кампаний. Развивался наполненный талантливыми молодыми людьми, ведомый мудрыми педагогами творческий вуз.

Правда, когда приехала делегация польских кинематографистов (если не ошибаюсь, во главе с Болеславом Михаликом), посетившая ВГИК, то студентов на эту встречу не допустили. Сергей Васильевич Комаров со свойственной ему галантностью и обаянием взял на себя заботу о поляках, провел их по институту, показал студенческие работы, но не показал студентов.

Во ВГИКе мы впервые узнали о таком понятии, как закрытые просмотры. Студентов, например, не пустили на показ только что положенной на полку картины Л.Гайдая "Жених с того света". Это была его первая большая работа, еще до "Пса Барбоса". Во ВГИКе преподаватели смотрели ее при закрытых дверях.

Глава 3

Профессия, надо сказать, манила и захватывала все сильнее и сильнее. Размышляя о своем будущем, я видел себя неким кентавром учености и административного умения и сосредоточился отнюдь не только на втором. Все, что было связано с главным для меня - могу сказать это по прошествии лет, - с понятием "ведения", все глубоко интересовало. Учился я усердно и порой вдохновенно. Ведь я сказал себе: ты кинематографист!

Летом 1956 года мы, четыре однокурсника, поехали на летнюю ознакомительную практику на "Ленфильм". Страшно подумать, летом 1996 года исполнилось ровно сорок лет с этого счастливого момента, а помнится все очень хорошо, до мельчайших деталей. Мне чрезвычайно повезло, и практика моя действительно была настоящим открытием профессии и знакомством с таким количеством людей, составляющих соль этой профессии, что даже если бы у меня были бы какие-то сомнения в правильности избранного пути, то после поездки в Ленинград они бы отпали, развеялись, как дым.

Решающую роль в осуществлении этой практики сыграла замечательная женщина, заведовавшая тогда кабинетом советского кино Гита Соломоновна Атласман. Говорят, что Эйзенштейн называл ее Гидра Саламандровна. Ну, здесь я не могу не согласиться с великим кинематографистом. Женщина эта была характера наиключейшего, желчного порой, и ее словечки, ее "мо" запоминались накрепко. Во всяком случае подступиться к Гите Соломоновне, а тем более в чем-то возразить ей всегда было небезопасно.

Условием для направления на практику в другой город было какое-нибудь жилье в этом городе, ежели нет, стало быть, нет и практики. И вот мы четверо - Слава Прошин, Валя Люков, Юра Панов и я - решили: авось как-нибудь устроимся. Я уж не помню, да и, пожалуй, не знаю, как Гита Соломоновна узнала о нашем вранье, о том, что у нас никакого жилья в Ленинграде нет. Вместо того чтобы все нам поломать, она после бранчливой беседы выдала нам личное письмо в ЛИКИ, Ленинградский институт киноинженеров, а теперь Санкт-Петербургский университет кино и телевидения, письмо, которое давало надежду, что нас устроят в пустующее летом общежитие ЛИКИ. С этим письмом мы прибыли в Ленинград. Явились на "пять углов", где располагалось и располагается ныне основное здание ЛИКИ. От "пяти углов" мы пересекли Ломоносовский мостик и пришли на Фонтанку в старинное здание, на верхних этажах которого располагалось общежитие института.

В дальнейшем, гуляя по Фонтанке, мы обнаружили рядом с нашим общежитием театр. Что это был Большой драматический театр, я тогда не знал. Да и узнав, особо не взволновался. Правда, мы видели афишу спектакля "Ученик дьявола", где разглядели знакомое лицо Ефима Захаровича Копеляна, которого не раз встречали на студии, где он тогда снимался. В пору нашей практики Георгий Александрович Товстоногов принял Большой драматический театр. Если бы знать...

На следующее утро по приезде добрались с помощью прохожих до Кировского проспекта и мимо памятника "Стерегающему" до ворот "Ленфильма".

В те годы директором "Ленфильма" был легендарный Сергей Дмитриевич Васильев. Но как раз в период нашей практики он находился в отъезде. Поэтому мы его не увидели и на прием к нему не попали. А на студиях, как я знаю и по своему опыту, и по рассказам однокурсников, директора принимали практикантов, потому что в те годы

очень нужны были специалисты. Каждый директор к вновь прибывшим вгиковцам присматривался.

Направление я получил в группу фильма "Евгений Онегин". С этой картины началась такая актриса, как Ара Шенгелая (тоже наша соученица), в ней дебютировал Игорь Озеров из БДТ.

Группу я застал в состоянии растерянности. Картина была на грани закрытия. Существует версия, что поскольку "Евгений Онегин" должен был сниматься с Галиной Вишневской в роли Татьяны, давние гонители Вишневской и Ростроповича сделали все, чтобы актриса эту роль не сыграла. Но я свидетельствую другое. Я смотрел альбом проб к картине, в которых действительно в главной роли значилась Галина Вишневская. Но Роман Тихомиров, известный к тому времени театральным режиссером, стал жертвой кинематографической неопытности. Естественным было его желание запечатлеть на экране оперу "Евгений Онегин", собрав лучший состав российских певцов. Выбор Галины Вишневской был бесспорен, и, может быть, ради ее появления на экране дело и затевалось. У Вишневской есть не только голос, но и блестящие сценические и кинематографические данные, что она потом годы спустя доказала в фильме "Катерина Измайлова". Беда оказалась в другом. Невозможно было собрать ансамбль. Все-таки задумывался не фильм-концерт, а фильм, где герои не только поют, а живут в реальной среде, пушкинской среде. И вот таких исполнителей не могли собрать по всему Союзу. Не знаю, может быть, плохо и мало искали, но производство есть производство. Встал вопрос о закрытии фильма. Честно скажу, я в этой группе провел всего три дня, но ощутил прелесть аромата самого слова "группа". Это действительно была группа. Люди уже несколько месяцев работали, притерлись друг к другу, и у меня осталось ощущение если не семьи, то очень дружно живущей коммуналки.

"Евгений Онегин" появился на экранах только через несколько лет. В нем был сложный, сильный драматический ансамбль, органично сросшийся с оперной фонограммой, и фильм в свое время был достаточно популярен.

Однако практика моя продолжалась, и я был направлен в группу фильма, который заинтересовал меня чрезвычайно. Это был "Медовый месяц" Надежды Кошеверовой.

Чуть-чуть предыстории. За два года до этого с огромным успехом прошла картина в представлении не нуждающаяся - "Укротительница тигров", где главные роли играли Павел Кадочников и Людмила Касаткина. Сегодня мы по примеру Америки, может быть, решили бы продолжить, развить успех этого дуэта и этого сюжета. Наверное, сняли бы "Укротительницу тигров-2". Но тогда в традиции такого не было, поэтому решили искать для замечательной актерской пары новый сюжет. Такой сюжет написали Климентий Минц и Евгений Помещиков. Это была история, варьирующая ситуацию, известную с шекспировских времен, - "Укрощение строптивой". История современной капризной девушки, которая перевоспитывается или покоряется силе чувств своего возлюбленного. Людмила Касаткина играла избалованную девицу из профессорской ленинградской семьи, а Павел Кадочников - обаятельнейшего простака инженера, приехавшего в Ленинград из провинции.

Надежду Николаевну Кошеверову в "Медовом месяце" подвел, я бы сказал, дефект литературы. Слишком уж прямолинейно и приблизительно была изложена эта история в сценарии. Но, согласитесь, ни к чему мне рецензировать фильм сорок лет спустя. Приятнее вспомнить о людях, с которыми свела судьба.

Прежде всего скажу о человеке, который был назначен моим руководителем. Это Александр Александрович Ивановский-младший, сын прославленного Ивановского, создателя "Музыкальной истории" и других популярнейших фильмов 40-х годов, кстати сорежиссера Кошеверовой на фильме "Укротительница тигров".

Мой наставник был, как мне рассказывали, блистательный режиссер по монтажу. В 50-е годы, когда заметно расширилось производство фильмов, он решил переменить судьбу и из монтажеров стал вторым режиссером. Это был милейший человек, очень трогательно ко мне относившийся, и я отвечал ему тем же. Он был пристрастен к коньяку, и мне нередко приходилось его "сопровождать" во избежание неприятностей. Но, клянусь, он никогда не пытался приобщить студентов к своим увлечениям. Теперь-то я понимаю, что вторым режиссером он был слабым, поэтому работа шла натужно. Кошеверовой приходилось на себя много брать из того, что она не должна была бы делать.

Съемки проходили не только в Ленинграде, а и в экспедиции, на берегу Ладожского озера, в далеком городке Новая Ладога. Для меня все, что связано с той поездкой, особая радость. И не стану приводить каких-либо обоснований. Пусть каждый, кто причастен к кино, вспомнит свою первую экспедицию, и он поймет меня. Потому что речь идет о том, что называют кинематографическим братством. Пусть оно какое угодно - работающее или выпивающее, всепрощающее или склочное, - но это настоящее братство, каким бы затертым ни было это определение.

Во время экспедиции на площадке, в гостинице, в столовой я глаз не мог оторвать от замечательно уютной, смешной фигуры Эмиля Михайловича Галя, ассистента режиссера. Когда-то его знала вся страна, поскольку он исполнял в фильме "Чапаев" роль юного фельдшера. Он был тогда совсем молодой актер, характерный, остро типажный, чем-то напомнивший мне, когда я его увидел, Эммануила Геллера, нашего московского короля эпизода. Не знаю, почему у Эмиля Михайловича не сложилась актерская карьера, хотя прослужил он в кинематографе всю жизнь. Я, правда, не думаю, что профессия ассистента была его мечтой, но он не был обижен судьбой, он жил в своей среде, которую безумно любил, и все делал добросовестно. Позже я встречал много таких людей, которые вот так прожили, просто прожили в кинематографе и были ему очень полезны.

Не забуду и Анну Давыдовну Тубеншляк. Она из тех женщин, которые и в сто лет Аня, Анечка. К сожалению, когда мы через несколько лет встретились с ней на "Ленфильме", она меня не вспомнила. А в Новой Ладоге она мне сказала: "Ты приезжай к нам на практику на будущий год, обязательно приезжай, потому что Хейфиц начинает новую картину". Речь шла о фильме, который потом вышел под названием "Дорогой мой человек". Она же рассказывала интересные подробности о том, как шли пробы на роль Овода в знаменитом фильме. Оказывается, Сергей Федорович Бондарчук приезжал пробоваться, и даже привез с собой актера на "молодую часть" роли. Михаил Козаков тоже пробовался. Но все они отступили при появлении актера Таллинского театра русской драмы Олега Стриженова.

Интересным и памятным осталось для меня общение с Анатолием Владимировичем Владимировым. Дело в том, что он попал в съемочную группу вскоре после того, как освободился из лагеря. Тогда же не было никакой лагерной литературы, Владимиров и оказался первым человеком, от которого я услышал что-то о быте зэков. Его арестовали за хранение нелегальной литературы. Почему на него обратили

внимание? Может, это последствия одного вояжа. Владимиров работал когда-то с братьями Васильевыми. Сблизила их поездка-экспедиция в Восточную Европу. Сталин поручил Васильевым поискать тему для фильма из новой жизни стран народной демократии. И в 40-е годы, переходные от военной к мирной жизни, они втроем - Сергей и Георгий Васильевы и Анатолий Владимирович - поехали по ряду стран. Анатолий Владимирович, правда, не связывал напрямую свой арест с увлекательной экспедицией. Да и когда вспоминал лагерь, более всего рассказывал о том, как он "устроился". (Я вспомнил интонацию его рассказа, когда читал книгу Валерия Семеновича Фрида "58 с половиной, или Записки лагерного придурка", чуждую жалоб и поисков сострадания, максимум юмора и даже самоиронии.) Сначала - дело, кажется, происходило в каких-то лагерях, расположенных в Средней Азии, - вместе с одним художником-армянином они создали из раскулаченных казахов музыкальный ансамбль. Художник на газетах, раскладываемых в определенном порядке, нарисовал восточный ковер, и этот ковер служил переносным задником "сцены".

А потом Анатолий Владимирович стал руководителем концертной бригады, которая с успехом ездила по лагерям. Конферансье обычно начинал концерт так: "Спасибо родной Москве, не забывает, присылает новые номера. Сегодня в нашей программе впервые артисты Московского государственного цирка такие-то". Пестрая была бригада. Певица, посаженная за то, что при немцах пела в ресторане. Раскланиваясь, она глядела в потолок, как будто видела ярусы концертного зала. Выступал тенор, бывший солист Ростовской оперетты, посаженный за так называемый "половой бандитизм". Он, пользуясь необычайным успехом у ростовских женщин, соблазнял влиятельных и высокопоставленных жен. Его напарник тайно снимал свидания, и потом фотографии служили инструментом шантажа: с кого-то брали деньги, драгоценности, а кого-то заставляли приводить своих дочерей. Вот на этом он и погорел. Одна женщина, жена крупного генерала, у которой он потребовал привести к нему дочь, все рассказала мужу. Бригаду, вспоминал Анатолий Владимирович, все время сопровождал гример в бабочке, завязанной криво, и рука у него всегда была в кармане пиджака.

Эта "счастливая" жизнь окончилась маленькой драмой. Когда оставались считанные дни до освобождения, Владимирову сообщили: "Вам придется у нас еще побыть". Это ввергло его в состояние смертельной паники. Но оказалось побыть недолго, до 7 ноября. Никого из бригады не отпустили, пока они не дали заключительный концерт в день революционного праздника.

И все же тогда на берегу Ладожского озера для меня человеком номер один был, конечно, Павел Петрович Кадочников. Удивительно - не скажешь, что он великий актер, но звездность свою он заработал. Это был мастер в самом высоком смысле слова. И был он человеком умным, думающим. Он говорил: "Не представляю себе, как бы я работал в театре. В кино снимаюсь - я словно книгу пишу". И он, действительно, в каждый момент готов был включиться в съемку. Подлинный профессионал, он понимал, что другая жизнь начинается сразу же, как только актер пересекает черту, за которой - пространство кадра. Он был безумно влюблен в Людмилу Ивановну Касаткину. Это видели все. Но не сплетничали, ибо роман был абсолютно чистый и красивый. В Новой Ладоге, маленьком прибрежном рыбацком городке, где, наверное, галстук носил один житель из тысячи, Кадочников всегда появлялся подтянутый, в элегантных, шикарных костюмах, броско красивый. Это было ему свойственно. Я

помню, как на "Ленфильме" прочитал в стенгазете стихотворное описание поездки сотрудников "Ленфильма" на охоту. Там были строки, посвященные Павлу Петровичу: "Подтянутый, согласно правил, с собачкой Кадочников Павел". Последний раз я его видел в Минске в 1985 году, когда он был членом жюри Всесоюзного кинофестиваля. Павел Петрович и тогда был сама собранность, сама элегантность, само обаяние.

Касаткина - а "Медовый месяц" был ее вторым фильмом - уже стала звездой. Я ее боялся, честно говоря. Она поразила меня какой-то строгостью, в частности, по отношению ко мне. Она словно наблюдала за мной и весьма сердилась, когда я начинал что-нибудь болтать на темы актерского закулисья. Я помню, начал распространяться, зачем Владлен Давыдов (который потом стал моим другом) входит в художественное руководство театра: "Подумаешь, сейчас он ничего не играет, нигде не снимается". Она сказала: "Алик, вы не правы. Интеллигентный артист - это большая редкость и огромное достояние для любого театра. Вы же не знаете Владлена, почему вы позволяете себе о нем так говорить?" Кстати, я заметил, что в актерской среде более всего не любят, когда кто-то начинает обсуждать эту среду, высокомерно или без должного понимания относиться к ней.

Мне удалось наблюдать три счастливые судьбы, вернее, три эпизода актерского счастья. Первый связан с именем Сергея Николаевича Филиппова. Дело в том, что как раз в это время к Сергею Филиппову вернулась удача, известность. Блестящий комик, великолепный мастер эпизода еще с 30-х годов, понеобъяснимым причинам в конце 40-х - начале 50-х годов он ушел в тень. Когда ему представилась "Укротительница тигров" с большой ролью Казимира Алмазова, Филиппов сыграл ее виртуозно, что не удивительно. Актер-то он прекрасный, прославившийся в Ленинграде, имевший успех в акимовском Театре комедии. Но кино есть кино. Одна большая роль сразу вернула ему известность в той мере, в какой он заслуживал.

Кошеверова пригласила Филиппова в свою новую картину. Он играл паромщика: тельняшка, морская фуражка. Роль в общем-то послужной список Филиппова не украсила, но интересно было за ним наблюдать. Конечно, я не решался встречать в его разговоры, актер все время с кем-то общался, что-то рассказывал. Однажды я услышал: "Да у меня библиотека лучшая в Ленинграде". А ведь мало кто поверит, что у Филиппова могла быть такая библиотека. Но разговоры разговорами, а Филиппов не только на съемочной площадке очень смешно играл эпизоды лирического свидания паромщика с местной красавицей на берегу реки. Он все время смущал, дружески дразнил Кошеверову, требуя, чтобы сцена обязательно приобрела сексуальный характер. Когда Надежда Николаевна говорила: "Ну Сергей Николаевич, перестаньте", - он сокрушался: "Не понимает режиссер народного юмора".

Филиппов был великим мимом, и я, сколько буду жить, не забуду, правда, пересказать не могу, как в перерыве между съемками он показывал свою версию балета "Родные поля" (шел в Ленинграде такой балет). Попытка его авторов скрестить классику с чем-то более актуальным не увенчалась, мягко говоря, успехом, что и доказал Сергей Николаевич. Сцена, им протанцованная, называлась так: "Председатель колхоза проводит политинформацию перед домом правления". Я тогда понял, что Филиппов великий артист, и, к сожалению, кинематограф не раскрыл полностью его талант. Я посмотрел в Театре комедии "Помпадур и помпадурши", где он играл слугу главного героя - это был его шедевр. Кстати, когда мне сейчас говорят, имей, мол, в виду, что тебя любят, ценят, когда ты при должности, при власти, я отвечаю: "Не надо

мне это объяснять. Мне это все еще на заре туманной юности объяснил Сергей Николаевич Филиппов".

Партнершей Филиппова в этом фильме была легендарная для меня Зоя Федорова. В 1955 году Зоя Алексеевна освободилась из лагеря, и "Ленфильм" дал ей две роли - в фильмах "Девочка и крокодил" и "Медовый месяц". Молодая еще женщина, уже, конечно, не та ослепительная Зоя Федорова, как в "Музыкальной истории", но еще и далеко не та почтенная матрона, какой мы ее знали перед ее трагической гибелью, она производила тогда странное впечатление.

Она еще как-то не приделась, не обросла бытом. Нет, она была аккуратна, аппетитна, но как-то простоволоса, что ли, я бы так сказал. Она еще в новую свою жизнь, вернее, в стезю старой жизни не вошла. Зоя Алексеевна была удивительно приветлива, и что замечательно - следы отсидки в темах разговоров у нее совершенно не присутствовали.

И еще об одной актрисе я хочу сказать, о Кате Савиновой. Я запомнил ее еще в "Кубанских казаках" в роли румянощекой Любочки. В "Медовом месяце" она вновь играла "простую" девчонку, казалось, что даже ее комбинезон и косыночка просто взяты из гардероба, например, "Большой семьи". На съемках у Кошеверовой мне даже не довелось с ней и минуты поговорить, она приезжала на короткое время. Так что я только наблюдал ее со стороны: нормальный, приветливый, контактный человек. Но однажды, кажется, Александр Александрович Ивановский сказал, обращаясь к старым ленфильмовцам, которые Катю знали и раньше: "Ребята, посмотрите, как она изменилась, такое впечатление, что ее кто-то очень обидел". И действительно, лицо ее, удивительно красивое, было словно фарфоровая маска, бледность и горящие глазугли, всегда беспокойные, хотя по роли Катя играла само воплощение оптимизма нашей жизни. И вот прошло много лет, и в передаче Леонида Филатова "Чтобы помнили...", за которую ему при жизни памятник до небес надо поставить, я услышал, что да, именно в те годы Катю действительно очень обидели, что выразилось в многолетней травме отстранения, отлучения от ролей, отлучения от работы. Но, нарушая хронологию своего рассказа, хочу вспомнить Катю Савинову счастливой, коль скоро я начал тему актерского счастья. Это было уже восемь лет спустя. 1964 год, вновь Ленинград, I Всесоюзный кинофестиваль под эгидой накануне созданного Госкино. Одним из событий этого фестиваля был триумф Кати Савиновой в фильме "Приходите завтра" Евгения Ташкова. Триумф в окружении таких фильмов, как "Гамлет", "Я шагаю по Москве", "Родная кровь". Это был успех не только означенный премией, это был всплеск зрительской любви и поклонения. Кончился фестиваль, и мы провожали знакомых. Уезжала и Катя Савинова, Ташков стоял рядом на перроне и мягко так улыбался, глядя на жену. А она была великолепна, что-то рассказывала, двигалась в ритме твиста, видно, этого требовал рассказ. Уезжала она чуть раньше мужа, потому что ожидалась съемки в Суздале, снималась "Женитьба Бальзаминова", где она сыграла вторую свою великолепную роль - Матрены. И вот когда я вспомнил все это, слушая трагический рассказ Леонида Филатова, я подумал, как же все-таки мало творцу, актеру нужно для счастья - признание, доброжелательность, любовь и чтобы впереди - работа, до которой ехать всего одну ночь. И как редко это случалось...

В группе "Медового месяца" работал и Семен Мандель, известный в свое время кино- и театральным художником. Его рассказы были для меня настоящим посвящением в секреты киноремесла. Оказывается, это именно он по сути дела придумал картину

"Укротительница тигров". Причем это подтвердили потом люди, что называется, посторонние. Первоначально сценарий повторял имевшую место в жизни историю мастера спорта, который пришел работать в цирк и показывал чудеса стрельбы по тарелочкам из неожиданных положений. Мандель убедил Кошеверову и всех остальных, что это неинтересно, и предложил сделать главного героя фильма Федора Ермолаева, которого сыграл Павел Петрович Кадочников, мотоциклистом. Дальнейшее известно - фильм только выиграл от этой замены, он стал эффектнее, зрелищнее, увлекательнее, начиная с первых эпизодов мотогонки на берегу реки. И с тех пор я крепко запомнил, что в кино необходимо все хорошо придуманное. Идея, анекдот, сюжет, решение - это всегда первооснова успеха фильма.

И вот последний ленинградский портрет, очень для меня важный. Звукооператором в группе "Медового месяца" был Борис Антонов. Человек, на которого оглядывалась вся студия. Незадолго до того он был звукооператором на фильме Сергея Васильева "Герои Шипки", практически первой совместной постановке в нашем кинематографе. Так вот, на него оглядывались потому, что он из Болгарии привез себе очки, и вся студия знала: идет тот Антонов, который заказал себе очки в Болгарии. На картину он пришел не сразу, до него звукооператором был Александр Беккер, работавший на "Чапаеве" (видите, сколько еще "чапаевцев" можно было встретить в 1956 году), но с ним случилось несчастье. Кому-то из группы пришла в голову идея во время съемок на натуре записать раскаты реальной грозы. Журавль с микрофоном уткнули в небо, и после первого же разряда у Беккера повредился слух, с картины он ушел, его сменил Антонов. Почему-то этот Антонов сразу невзлюбил меня. Основная его претензия была: "Вот вы, вгиковцы, закончив институт, потом с нами разговаривать не будете". Меня это и удивляло, и обижало - почему студент киноведческого факультета, окончив институт, не будет разговаривать со звукооператором? - но Антонов очень твердо стоял на своем. Зато когда перед отъездом мне устроили проводы, за столом вдруг Антонов сказал: "Знаешь, ты на меня не сердись, я тебя сразу не понял. Теперь я вижу, что ты заразный". Честно говоря, меня это как-то смутило, я, наверное, промямлил: "Почему заразный?" Он сказал: "Ты заражен кино". Я и до сих пор живу в убеждении, что кинематограф - это все-таки страшная зараза... Чем и утешаю себя, когда бывает трудно.

Мы вернулись во ВГИК. В воздухе была буквально разлита возможность говорить, думать, спорить, что мы и делали. Правда, не столько в аудиториях, сколько в коридорах, в общежитии, в дружеских компаниях. Мы приняли эту возможность как естественную, полагая, что она необратима.

XX съезд подействовал освежающе на большинство наших педагогов вне зависимости от их личных качеств, убеждений, степени смелости в общении с нами, студентами. ВГИК в ту пору как-то иначе открылся. Благодаря Сергею Васильевичу Комарову и Валентине Сергеевне Колодяжной мы знали американское кино 30 - 40-х годов так же хорошо, как и кинематограф советский. И не только американское. Мы смотрели фильмы ежедневно, обсуждали, и до сих пор это не стирается из памяти.

И студенческий ВГИК тех лет был удивительным. Я уже говорил о своих однокурсниках по мастерской Довженко. Второй курс - Михаила Ильича Ромма: Андрей Тарковский, Александр Митта, Василий Шукшин. Третий курс - Герасимова: Фрунзе Довлатян, Кира Муратова, Лева Мирский. Четвертый курс - Юткевича: Эльдар

Шенгеля, Алексей Сахаров. Выпускной курс - Кулешова: Геннадий Полока. Если вспомнить операторский факультет, то одновременно с нами поступила блистательная плеяда операторов, которые уже при жизни, а некоторые, к сожалению, после смерти признаны классиками нашего кино. Это Григорий Рерберг, Александр Княжинский, Савва Кулиш, Наум Ардашников. Потом пришли Карен Геворкян, Миша Беликов и другие прекрасные операторы, и многие из них пошли в режиссуру и там себя прославили. Художники Валерий Левенталь, Борис Бланк, Александр Бойм, Михаил Ромадин. Актеры Людмила Гурченко, Зинаида Кириенко, Лидия Шукшина, Софико Чиаурели, Тамара Семина, Леонид Куравлев и многие, многие другие. Когда мы уже шли к выпуску, в институт поступили Сережа Никоненко, Коля Губенко, Жанна Болотова, Галя Польских. Из сценаристов назову Гену Шпаликова, Наташу Рязанцеву, Одельшу Агишева, Лешу Габриловича, Володю Валуцкого. Да и наши не хуже были, назову хотя бы три фамилии с киноведческих курсов, которые шли после нас: Наум Клейман, Ира Шилова, Володя Дмитриев. В общем, без преувеличения могу утверждать, что выпуски, которые прошли за время моей учебы, за 1955 - 1960 годы, сформировали людей, определивших новый облик нашего кино, ставших его славой. Не все сразу раскрылись. Например, Кира Муратова. Никто не подозревал, что эта скромная женщина - она была уже во ВГИКе замужем за Сашей Муратовым, впоследствии киевским режиссером - станет той самой Кирой Муратовой, которая доставит столько и радостных, и тревожных волнений всему нашему кинематографу. И наоборот, были люди, которые во ВГИКе отмечены были всеобщим вниманием, но дали впоследствии значительно меньше, чем обещали. Но все вместе они образовали ту очень сильную среду - причудливую, не всегда, может быть, на первый взгляд привлекательную, но очень серьезную, - в которой (это мое счастье!) прошла юность.

Конечно, эти годы не были безоблачными. Подчас вгиковская среда была и жестока. Я уже вспоминал историю Славы Ефимова. Но она была как бы частной. А были явления, которые заносились в коридоры и аудитории института ветром времени и порой кончались трагически. Все-таки мы битое поколение, поколение, порченное временем, из которого произросли. Была еще какая-то странная, подспудная жизнь, которая протекала во ВГИК извне, поскольку сама жизнь в институте, напротив, располагала к доверию. У нас, например, был свой вгиковский клуб - 2-й троллейбус. Он тогда ходил от Поклонной горы до Киностудии имени Горького. Я садился в троллейбус около кинотеатра "Художественный", и он ровно пятьдесят пять минут шел до ВГИКа. И каких только бесед, каких встреч не было. Мы знали друг друга в лицо, и не надо было представляться, а можно было просто вступить в разговор, спросить, как дела, поделиться прочитанным, увиденным. Вот так, например, складывались наши отношения с Саввой Кулишом, который садился на Сретенке, и с Андреем Тарковским. Я никогда с ним не был близок, но именно в этот период я услышал от него много интересного. Например, рассуждения Тарковского о новом фильме С.Васильева "В дни Октября". Почему-то он был очень увлечен этим фильмом и Сергеем Дмитриевичем Васильевым. Тарковский с жаром излагал свой протест против того, что сценарий Васильеву калечат, а об этом писали и в прессе, Васильеву пеняли, говорили о слабостях драматургии, кто-то даже высказал: "Мы зовем вас к Чапаеву". И когда я это процитировал Тарковскому, он сказал: "Нет, нет, ты не понимаешь, там дело в другом".

Я не стал выяснять тогда, что имел в виду Андрей. Можно догадаться, что речь шла о каких-то персонажах октябрьских дней, которые Васильеву не разрешили

включить в фильм. Но здесь удивителен внутренний интерес молодого художника к мастеру, от которого он сам уйдет далеко-далеко. Или восторженный рассказ Тарковского о романе "Доктор Живаго". Он одним из первых прочел прозу Пастернака и определил эту книгу: это о дряни, которая собиралась под красными знаменами.

Кроме троллейбуса было еще любимое место встреч - общежитие. Я очень любил общежитие. Каждую возможную минуту коротал в обществе Виктора Демина, у которого собирались обитатели нескольких комнат. Приходили какие-то люди, не вгиковские, к своим друзьям, студентам ВГИКа, проживающим в общежитии, читали стихи, говорили о жизни, об искусстве.

То было и радостное, и коварное время. Скажем, на нашу долю выпало такое счастье, как Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Парад открытия этого фестиваля начинался у ВГИКа, поскольку новая гостиница "Турист" была отдана иностранным делегатам. Сегодня кадры, когда иностранцы в открытых грузовиках едут по Москве, по проспекту Мира, - архив, даже трактуемый иногда в ироническом ключе. Для нас же это было открытие мира, поворот сознания. Ну, например, чисто бытовая деталь, так сказать, наблюдения юного москвича. Прежде мы не знали иного цвета грузовых машин в Москве, кроме защитного. Они как будто все были готовы к внезапной мобилизации, переводу на армейский режим. А на Московском фестивале появились разные, порой немыслимых цветов грузовики. Вот с тех пор Москву и начали украшать и раскрашивать. Целую эпоху нашей эстетики этот фестиваль сломал. Я уж не говорю о взаимоотношениях - мы впервые общались с иностранцами. Пусть рядом бегали (о чем Савва Кулиш рассказал в своем "Железном занавесе") народные дружинники, резали брюки стилигам и стригли девушек, которые осмелились целоваться где-то в кустах на ВДНХ с иностранцами. Все это было, но было, повторю, и открытие мира. Был действительно подъем "железного занавеса", так что у Хрущева есть еще один аргумент, оправдывающий золотую сторону его памятника в исполнении Эрнста Неизвестного. Но у памятника ведь есть и другая сторона.

Внезапно мы узнали об аресте двух наших студентов. Я до этого их знал только в лицо. Очень хорошо помню фамилии - Златверов и Кафаров. Они оба были на сценарном факультете, младше нас. Их обвиняли в рассказывании анекдотов. Стихийно почти весь институт набился в актовый зал, требуя объяснений от ректората, партийной организации, комсомольской организации. Никто внятных объяснений дать не мог, потому что ребят забрал КГБ, забрал в общежитии, и что самое страшное - по "стуку". Ну хорошо, рассказывали анекдоты, даже очень злые. И за это арестовать (будто не было XX съезда) двух ребят? Наверное, для остротки. Все-таки власть понимала, что процесс пошел и этот процесс надо удерживать под контролем.

А через год примерно грянул гром и на моем небосклоне, который казался мне совершенно безоблачным. Дела шли хорошо, я учился с удовольствием, все получалось, и я уже даже думал о дальнейшей своей жизни, пытался представить себя за стенами института. И вот что я тогда для себя придумал. Я как бы примерил на себя концепцию Николая Алексеевича Лебедева: в руководящих партийных органах обязательно должны быть люди, знающие кино. И вот как раз таким человеком, знания которого будут полезны в практическом деле, хотелось мне стать.

Но как это реализовать? Где я мог это реализовать? И тогда возник мой роман с комсомолом, который развивался достаточно успешно. Я был вхож в ЦК ВЛКСМ. Какие-то связи, покровители появились в период подготовки к фестивалю молодежи и

студентов, на котором я был в числе ответственных за проведение семинара киношкол. Мне казалось, что моя киноведческая биография должна опираться на фундамент комсомольской, а потом, глядишь, и партийной работы. Теперь, думал я, на этой стезе можно приносить исключительно пользу и людям, и делу. Тогда заведующим отделом пропаганды ЦК комсомола был Лен Карпинский, имя особо значительное позднее - в годы перестройки. В аппарате ЦК ВЛКСМ появились и другие люди, которые вызывали к себе уважение. Да и в самом институте наши учителя смотрели в общем-то достаточно благосклонно на студента, который отличался общественной активностью. Валентин Константинович Туркин даже сказал мне: "Старик, надо быть логичным, если ты пошел в эту профессию, значит тебе без причастности к идеологии не обойтись".

Я стал секретарем комитета ВЛКСМ нашего института, и поначалу многое навевало радужные сны о будущем. Целинные бригады, дружба с молодыми коллективами предприятий нашего района. Вечера фильмов ВГИКа, а их тогда уже было много. В общем все это было как-то празднично, хорошо. Правда, я чувствовал немножко, что на учебе это сказывается. Я даже помню, что Михаил Степанович Григорьев, добрейший завкафедрой литературы во ВГИКе, принимал у меня один из зачетов прямо в комитете комсомола. Да и пришлось мне перенести какие-то экзамены на осень, что-то я не сдал весной. Но все было прекрасно, пока не грянул гром.

Поступил сигнал в институт из КГБ. Одновременно он пришел в ЦК комсомола, был продублирован и оттуда. Суть: на вечеринке студентов ВГИКа свершилось кощунство, то есть преступление против советской власти. Анти-советская акция! В чем же она заключалась? И чем провинились мои же однокурсники, ребята с факультета сценаристов, где учились Наташа Рязанцева, Володя Валущий, Володя Трифонов и Дима Иванов, прославившие себя потом в радио- и тележурналистике, Валя Шорохов, мой предшественник по комитету комсомола, которого кто-то хорошо назвал "инженером Лопаткиным" - помните такого персонажа в дудинцевском "Не хлебом единым", - Костя Бушкин, Миша Цыба? Многие из них честно делали потом в кинематографе свое дело. Некоторые стали звездами.

У них была традиция, как потом выяснилось при разбирательстве обстоятельств, по окончании очередной сессии собираться на курсовую вечеринку. Гвоздем каждой встречи был магнитофонный капустник. Об этом капустнике доходили и раньше до нас разговоры и пересказы: эпиграммы на однокурсников, какие-то песни, лирика, юмор. Вот, что было их содержанием.

На сей раз, как подтвердил кто-то из "обвиняемых", когда они собрались на вечеринку, дело не заладилось. Кто-то вовремя что-то не написал. Каких-то эпиграмм не было. Они стали дурачиться и сочинять пародию на историко-революционную пьесу, где появлялись Сталин, другие большевики - герои октябрьского восстания. Там присутствовал и Ленин. Это был главный пункт обвинения.

Если бы мне одну сотую нынешнего опыта, то дело можно было бы закрыть, погасить. Ведь никто этого капустника не слышал, и все разразилось на основании чьего-то доноса (там были не только однокурсники). Все происходило в одной из квартир писательского дома у "Аэропорта". Я тогда еще не представлял себе, как мощна, сильна машина режима. Опустил глаза Лен Вячеславович Карпинский. У меня с ним была короткая беседа. Он мучился безумно, но сделать не мог ничего.

Нам это представлялось поначалу простой историей. Ну, сами разберемся. Собрался комитет комсомола, присутствовали представители парткома, осудили, дали по строгому выговору, и все разошлись. Одни с чувством исполненного долга, другие, понимая, что самое страшное миновало. Я помню эту сцену, когда мы выходили из аудитории, где заседал комитет. Нас встретил Солдатенко из ЦК комсомола, он стоял в коридоре. "Как, строгие выговора? - спросил он. - Исключение!"

И мы пошли, поплелись. И я пошел. Уже деться было некуда. Я уже вставил в эту машину свою руку. И мы пересмотрели наше решение и вынесли приговор - исключить. Потом было двухдневное общее институтское собрание, где выступали очень разные люди. Но голосовали за исключение осторожно. Кажется, только Валя Шорохов и был исключен.

Дальше было уже "проще". Бюро райкома комсомола не согласилось с собранием и исключило всех остальных. Я большего стыда в своей жизни, большей тяжести душевной, наверное, с той поры не испытывал. И поделом. Потому что виноват сам. И оправдываться здесь незачем: ты этого хотел, ты в эту игру вступил, ты вынужден был играть по ее правилам. Можно было задуматься об этом и раньше. Вспомнить, как комитет комсомола, иногда даже не по своей инициативе, разбирал какие-то дела о разводах, жалобы жен на своих мужей, тоже студентов. Вспомнить рейды, которые обязаны были проводить комсомольцы, - нет ли в общежитии посторонних женщин? Еще до этого, совершенно сокрушительного, совершенно постыдного дела можно было задать себе вопрос: "А куда ты лезешь? Какое ты право имеешь разбираться в чужой жизни? Заниматься чужими судьбами, копать в чужом белье?"

Я обо всем этом не задумывался до случившегося. Не сразу понял все до конца и после. Меня даже выбрали на второй срок секретарем комитета комсомола мои же товарищи студенты. Единственное, что я могу в свое оправдание привести, - это статья в аджубеевской "Комсомолке", где вообще клеймились нравы ВГИКа. По-моему, называлась статья "Зеленые леопарды". Написали ее тогда модные молодежные фельетонисты Суконцев и Шатуновский. Написали зло, жестоко задели многих. Даже Сергей Аполлинариевич Герасимов повел целую бригаду студентов, и меня в том числе, в "Комсомольскую правду" объясняться в знаменитой Голубой гостиной. На этой беседе Герасимов говорил о славных традициях советского кино, которые претворяются, переплавляются и множатся во ВГИКе. Но почему-то его там критиковали наряду с другими мастерами за снисходительность и попустительство собственным студентам.

Я помню, тогда в зал зашел А.И.Аджубей, и меня поразил его какой-то стеклянный, равнодушный взгляд. Он посидел немножко, послушал и ушел. По-моему, никаких последствий этого похода не было. Ни опровержений, ни других, более объективных статей. Фельетон "Зеленые леопарды" был разбит на главы. Одна из глав называлась "Камертон, который не прозвучал". Это был упрек комитету комсомола, который, стало быть, помогал созданию атмосферы во ВГИКе, где могли случаться подобные безобразия. И в ходе разбирательства комитет был слишком мягок, слишком снисходителен. Ну, и на том спасибо, что это отметили. Но от этого не легче.

Ребята ушли из института. И вот теперь, когда жизнь уже на склоне, я могу сказать: иногда сознательно, иногда подсознательно я много лет старался просто выдавить из себя этот комок грязи. Чувство вины все время, в разных обстоятельствах вызывало у меня какое-то особое отношение к пострадавшим из-за меня, диктовало

необходимость поддержать этих людей. В чем-то это удалось. Но я понимаю, что эта плата за чужую беду, за чужую сломанную жизнь непомерно мала. Но видит Бог, для меня тот далекий 1958 год был потрясением и очищением. И за прошедшие сорок лет я больше ни разу не приближался к политике. И даже обрадовался, когда в ЦК комсомола мне сказали: "Ну вот видишь, мы хотели тебя взять сразу после института к себе на работу, но ты не показал себя, не показал".



Для меня ВГИК закончился стажировкой в военных лагерях. Лето 1960 года.

Глава 4

Оттепель, в сущности, была и победой Хрущева, его бессмертием, и его трагедией. Потому что с момента XX съезда Хрущев одновременно начал и борьбу за то, чтобы каждый градус оттепели сопроводить целым рядом охранительных мер, дабы не утратить руководящей роли, собственной власти. Я вспоминаю, как на одном из комсомольских собраний начальник управления кадров учебных заведений тогдашнего Минкульта Варганов кричал на нас, студентов: "Кто поборол культ личности? Партия! Кто выпустил тысячи людей? Партия!" Партия, и ни шагу, ни слова против партии. Хрущева погубило то же, что и Горбачева. Нельзя, начав процесс, его остановить или регламентировать. Конечно, в 80-е годы это стало сразу ясно, а тогда, в середине 50-х, казалось, что все возможно. В Венгрию ввели танки, в Польше заменили лидера и тоже, кстати, ввели танки, хотя о польских событиях меньше говорили, про ГДР мы узнавали по отголоскам. Например, в военных лагерях, где мы проходили стажировку от военной кафедры, наш командир взвода, старший лейтенант, гордился тем, что "перекрывал" Гамбургское шоссе в ГДР.

Но жизнь тем не менее шла своим чередом, и открывались такие неожиданные резервы духа, таланта, нового взгляда на человека, которые, может быть, теперь покажутся достаточно бесхитростными, но для нас имели характер революционный. Например, появление "Весны на Заречной улице". ВГИК бредил этой картиной, ее смотрели по нескольку раз, ее обсуждали, без нее не обходился ни один разговор в институтских коридорах.

Не буду пересказывать триумф Чухрая. "Сорок первый" и "Баллада о солдате" - это было наше счастье, премьеры этих фильмов состоялись именно во ВГИКе. Впечатление, подобное удару в сердце, произвела картина М.Калатозова и С.Урусевского "Летят журавли". Начиная с первого кадра - скошенная Спасская башня и звон курантов. И власть принимала эти фильмы. И "Баллада о солдате", и появившаяся уже к концу нашей учебы "Судьба человека" С.Бондарчука - фильмы, принципиально по-новому рассказавшие о войне, были отмечены Ленинской премией. Сам по себе кинематографический процесс обнадеживал, притягивал и заставлял каждого из нас иначе смотреть на себя и на миссию свою в этой жизни и в любимом деле. Кстати, я и сейчас часто говорю, когда речь заходит о помощи государства кинематографу, что от власти ждут прежде всего прогрессивных политических решений. Тогда, мало кто об этом сейчас помнит, именно в решениях XX съезда было записано: "Увеличить производство советских фильмов до 120 в год". Малокартинье было преодолено сначала на политическом уровне. И мы получили поколение от Чухрая до Гайдая, начали работать фронтовики, пришли новые люди со стороны. Не все проявились удачно, некоторые лишь мелькнули, но сама атмосфера подтверждала, что мы нужны, что кинодело развивается и что оно настоящее.

Признаюсь, самым любимым объектом внимания для меня в пору учебы были артисты. Это связано, может быть, еще с детским увлечением театром и с убежденностью, подтверждение которой я нашел во фразе, приписываемой режиссеру Абраму Матвеевичу Роому: "Актер - полпред идеи". Я до сих пор не мыслю кинематографа внеактерского или тем более антиактерского. Кстати, кинематограф последних лет удручает меня тем, что наибольшие убытки у нас связаны с разрушением актерской школы.

Во ВГИКе нас активно знакомили с кинопроизводством, во всяком случае наши экскурсии на "Мосфильм" были регулярными. Да и в самом институте можно было найти, если покопаться, немало интересного. Например, в кабинете киноведения хранились альбомы актерских кинопроб, которые всегда можно было полистать. Куда они сейчас делись, эти альбомы, я не знаю. Было несколько роммовских альбомов: "Русский вопрос", "Секретная миссия", "Адмирал Ушаков". Очевидно, их подарил институту сам режиссер или кто-то из группы. В подборке по "Ушакову" собрано около тридцати фотографий, и к каждой краткая аннотация. Среди тридцати пробовавшихся исполнителей много замечательных артистов. Я помню комментарий к фотографии Николая Павловича Охлопкова: "Хорош во второй части фильма, когда Ушаков вельможа, адмирал, государственный деятель, но совершенно не просматривается матросская косточка, без которой образ Ушакова немислим". С точностью до наоборот комментировалась фотопроба Бориса Федоровича Андреева для начала фильма. И всегда нечто интересное под каждой фотографией.

Мы бывали на "Мосфильме" и смотрели актерские пробы к фильмам. Пробы к "Сорок первому", оказывается, велись парами: Стриженов и Извицкая и не прошедшие Юрий Яковлев и Светлана Харитонова. Не знаю, может быть, это уже воздействие фильма, но мне и в пробах больше понравились Стриженов и Извицкая. Говорили, И.А.Пырьев очень настаивал на том, чтобы снимался дуэт Яковлев - Харитонова. Юрия Яковлева он открыл для роли князя Мышкина именно на этих пробах, но с участием этого актера "Сорок первый" был бы уже другим, фильмом иной стилистики. Светлана Харитонова - актриса прекрасная, но и с ней это была бы уже не романтическая история любви, а нечто более приземленное, жесткое.

Поучительным для меня оказался процесс выбора актеров на фильм "Летят журавли". Говорить сегодня о том, что Татьяна Самойлова была лучше всех претенденток, - ненужный способ доказательства своей прозорливости, но она действительно была лучше всех. Хотя рядом пробовалась прекрасная актриса Елена Добронравова из вахтанговского театра. Не просто сама по себе Самойлова поразила органикой, чувством роли. Важно, что и М.Калатозов, и С.Урусевский именно на пробах с ней нашли (или наметили) стилистику фильма. Пробы воспринимались как кадры из фильма, как будто все придумано, решено и готово. Но и утеряно... В пробах В.В.Меркурьева на роль Бороздина мы увидели точно поставленную и сыгранную беседу двух немолодых людей о трагедии 1941 года. В фильме этой сцены не оказалось.

Уже в наши дни Алексей Юрьевич Герман любит повторять афоризм: для того чтобы появились декабристы, понадобилось два поколения непоротых дворян. Так и моих сверстников, пришедших в кино в 50-е годы, этих мальчиков и девочек, возможно, не успели выпороть в детстве. Потом, правда, их пороли, и во ВГИКе, и после ВГИКа, но они принесли с собой достоинство гуманистической культуры. Я специально подчеркиваю это, не толкуя о политиче-ских убеждениях. Они то подвергались коррозии времени, то, наоборот, наслоениями времени обрастали. А огромный гуманистический заряд, который они с собой принесли, стал материалом обновления нашего кинематографа.

О многих из них теперь немало сказано, написано, составлены сборники воспоминаний, сняты документальные фильмы, и я просто вспомню, что меня лично привлекло в них тогда, в этот промежуток с 1955 по 1959 год, когда стены ВГИКа были

самыми родными в моей жизни. И, конечно, первым я вспомню своего друга, смерть которого для меня была особым потрясением.

Витя Демин не был похож на книжного червя. Этот человек был создан для успеха, хотел успеха, радовался успеху. Но важно, какой путь, какое оружие, если хотите, избрал он для этого, - всезнание. Запас эрудиции, с которым приехал во ВГИК таганрогский школьник, был огромен. Да, он, скажем, не мог прочесть Хемингуэя, Ремарка, которых москвичи запоем открывали для себя в 50-е годы, но все, что можно было узнать в Таганроге, он освоил блистательно, творчески. И кто поверит, что даже историю партии и философию марксизма он знал лучше всех, имея суждения отнюдь не послушно-идиллические. Он уже работал в Госфильмофонде, когда мы узнали, что КГБ стало известно его письмо к другу в Таганрог, который неосторожно где-то это письмо читал публично. Там много было сказано и едко, и иронично о времени оттепели. Назвать Виктора диссидентом в классическом смысле слова было нельзя, но он был оппонентом. Оппонентом режиму, существующему положению вещей, оппонентом по-булгаковски. Ведь более всего Булгаков не терпел мещанства, невежества, той разрухи, которая создается людьми. К булгаковской группе крови принадлежал и Виктор Демин.

Его знаменитая улыбка саркастически расцветала, когда он не специально, но так получалось, ловил кого-то, скажем, на имитации знания. В нем это вызывало чувство отторжения и глубочайшего презрения.

Демин обнаружил всей своей жизнью, что принадлежит к поколению идеалистов. Сейчас часто вспоминают V съезд, точнее то, что началось в Союзе кинематографистов после V съезда. Виктор был одним из активистов этого движения, брожения, этого взрыва. Но никто, в том числе и он, из "героев V съезда", как их теперь иногда неприязненно называют, не стремился к власти как таковой. Я думаю, что Демин и из секретариата ушел, как, кстати, и многие, потому что раньше других ему надоело властвовать. Но в одном из опубликованных писем матери он написал: "Я никогда не жил так интересно". Что это значит? Это поездки, возможность реализовать себя. Ведь именно в последние годы он возвращается к беллетристике, к кинодраматургии, которым отдал дань в институте. Он все делал честно, это тоже одна из примет поколения. Да, под старость пил, да, часто сидел в ресторане, но тоже ведь и ради общения. Он всегда был душой компании, вокруг него всегда образовывались неожиданные общности. Вдруг Витя увлекается фотографией, и первые фотомастера Советского Союза дружат с ним. Он не случайно не переходит в новый институт кино, где, казалось бы, ему место, - остается в Институте искусствознания, который занимается всеми аудиовизуальными искусствами, и остается не только из соображений конъюнктурной самозащиты от киноначальства, а просто потому, что ему интересен более широкий диапазон искусства и творчества. Витя Демин был человек ренессансный, единственный и неповторимый.

Замечателен и знаменателен приход во ВГИК Геннадия Шпаликова. Он пришел, когда мы учились на втором курсе. Его не хотели зачислять, хотя он прекрасно сдал все экзамены. Ректор Александр Николаевич Грошев выразил сомнение, сказав примерно так: "Ну, мальчик пришел из Суворовского училища, у него нет никакого опыта, никаких представлений о жизни, он ведь очень скоро выдохнется". Я тому свидетель, как Кира Константиновна Парамонова, профессор ВГИКа, бегала в кабинет ректора, где заседала приемная комиссия, и отстаивала Геннадия. Если бы те, кто решал тогда

судьбу абитуриентов-кинодраматургов, почитали дневники Гены Шпаликова периода Суворовского училища, которые были потом опубликованы много лет спустя в журнале "Искусство кино", я убежден, они бы ахнули и уж точно не приняли бы его в институт, а образ суворовца, чьи представления о жизни ограничены уставом, развеялся бы мгновенно.

Он нес свой мир, странный, причудливый, красивый. Во ВГИКе первым его публичным самопроявлением была пьеса "Гражданин Фиолетовой республики", я сейчас не помню подробно ее содержание, но эта вещь была сделана, мне кажется, не без влияния Шварца, в ней были Генины стихи, были куплеты о герое и среди них фраза, которая стала афоризмом и вышла за стены ВГИКа: "А он лежал вперед ногами, элегантный, как рояль".

Но было и другое. Я вспоминаю, как однажды, увидев в институтском коридоре Гену Шпаликова, Софу Давыдову и Савву Кулиша, подошел к ним как раз в тот момент, когда Геннадий, обращаясь к Савве (а Савва был третьекурсником операторского факультета), рассказывал, что товарищи, а не только преподаватели, не приняли его этюд, не поняли. А этот этюд, совершенно очаровательный, был еще и блестяще написан. По темным улицам города идет женщина, слышит за собой шаги, ускоряет ход, шаги нарастают, нарастает и чувство опасности, женщина уже почти бежит, шаги сзади все быстрее, она выскакивает на полуосвещенный трамвайный круг, спотыкается, падает, и дальше - как бы следующий план - мужчина несет на руках женщину, подвернув ногу. Может быть, я пересказываю грубо, но этюд был прекрасен. Вот это Шпаликов. И такой трагический, преждевременный конец. Я не был близок с Шпаликовым, не дружил с ним, но он мне всегда был чрезвычайно интересен, и поэтому хочется бросить упрек нашей среде, которая бывает иногда великодушной, но иногда чрезвычайно жестокой. Дважды его очень серьезно и сильно, по моим представлениям, обидели. Первый раз, когда Гена был уже автором "Заставы Ильича", за которую он бился с безоглядностью честного человека. Я уже работал в Союзе кинематографистов и оказался на одном из партийных активов, которые время от времени собирал горком КПСС. И там выступал Егорычев, который теперь пытается представить себя жертвой брежневского застоя, не будучи жертвой на самом деле, просто в свое время невпопад что-то сказал и оказался послом в Скандинавии. Помню, как он вел это собрание, как "проводил линию партии", как после выступления Шпаликова, который с недоумением говорил: "Но ведь эти рабочие не видели нашего фильма..." (а в какой-то газете было опубликовано коллективное письмо рабочих против картины), - Егорычев проорал ему в спину, когда Гена сошел с трибуны: "Вы спасибо скажите Виктору Некрасову!"

Вскоре вышел фильм "Я шагаю по Москве". И разговоры застольные в Доме кино были такими, что вот, мол, Шпаликов-то скурвился, написал такую лирическую комедию на потребу. Да ни на какую не на потребу. Это была потребность. Читайте стихи Шпаликова, читайте дневники Шпаликова. Никаких счетов с той страной, которую сегодня многие проклинаят, у него не было.

И второй раз его очень обидели - в Ленинграде, в Доме кино. Я видел, что он выпил и сидел жутко расстроенный. Зал проголосовал ногами против его фильма "Долгая счастливая жизнь". А для меня эта картина связана с тем его первым этюдом, который я услышал во вгиковском коридоре, с его лирикой. Блистательная картина, совершенно обойденная, никак не реабилитированная, потому что формально вроде бы

она вышла в прокат и просто не понравилась творческой общественности. А это было новое кино, которое принес на экран Геннадий.

Они очень трудно, и не сразу, и далеко-далеко не всем открывались, эти будущие мастера. Их условно зачислили в шестидесятники, потому что слава приходила к многим уже на излете той эпохи, но потенциал, которым они обладали, не укладывался во временные рамки.

Были и не столь заметные, но достойные памяти ребята. Вот Михаил Ершов. Я запомнил его еще со ВГИКа, задолго до его "Родной крови", до "Блокады". По обмену между киноинститутами Ершов поехал в Польшу и привез оттуда короткий фильм о Варшаве. Естественно, весь ВГИК бегал смотреть эту картину, и всех поразила экспрессия эпизодов, посвященных войне. Там наездом камеры создавалась атмосфера бомбежек, разрушений, гибели этого замечательного города. Но кто-то из злых вгиковских языков, а у нас их и тогда было немало, сказал: "Тут все ясно, это поляки сняли и смонтировали".

Ершов был одним из первых дипломантов, которые защищались полнометражными фильмами, снятыми на больших киностудиях и потом выпускаемыми в прокат. Позже это стало нормой, а в наше время было еще редкостью во ВГИКе, было ново. (Скажем, изящного, красивого Геннадия Полоку все так и признавали изящным, красивым и умным, но никто не мог сказать, какой Полока режиссер, поскольку его курс защищался еще на бумаге - режиссерскими проектами своих неснятых фильмов.) Ершов представил ГЭКу фильм "Под стук колес", сделанный им на "Ленфильме". И не в обиду памяти Михаила будет сказано, подтвердилась истина, что, конечно же, режиссер в кино зависит в огромнейшей мере от тех, кто с ним рядом. Я помню, мы с Деминим смотрели "Под стук колес" и сошлись на том, что для картины очень многое сделали Олег Каравайчук (а это была чуть ли не первая работа замечательного композитора в кино) и балетмейстер, который ставил танцы. Я не случайно говорю главным образом о людях, которых уже нет. Я мог бы многое рассказать и о тех, кто жив, но, наверное, это было бы бестактно. Из ушедших вспомню еще Эдика Абалова. Это был король смеха во ВГИКе. Все прочили Абалову блистательную судьбу комедиографа, и он действительно еще в студенческие годы сделал удивительную, смешную капустническую короткометражку "Человек за бортом". Он снимал чуть ли не по заказу Общества спасения на водах, но совсем не дежурно, там такое было накручено, такие веселые гэги под музыку Таривердиева! Кстати, это первое шлягерное сочинение Микаэла Таривердиева для кино. Во ВГИК на должность музыкального редактора учебной киностудии привел его замечательный человек - Яков Евгеньевич Харон, который был влюблен в кинематограф. Он отсидел, пришел к нам вскоре после освобождения, вернее, вернулся на "Мосфильм", где работал звукорежиссером, а у нас он преподавал "звук в кино".

Институт менялся на глазах. И одно из последних воспоминаний, которое я из ВГИКа унес, - о Михаиле Ильиче Ромме. Я не буду повторять то, что уже известно по его книгам, по мемуарам. Это человек, который, что называется, сорвал с себя кожу, оторвался от многого, что делал прежде, не просто делал, а имел успех. Так вот, однажды на ученом совете, а я еще секретарствовал и поэтому присутствовал там, Александр Николаевич Грошев объявил, что надо проводить работу со студентами, объяснять им ошибочность, вредность романа "Доктор Живаго". И вот тогда Михаил Ильич Ромм сказал: "Нет, я не буду этого делать. Я не читал книгу, я могу сказать, что

Пастернак погорячился, что, возможно, надо было испытать все пути, все возможности издания книги здесь, но говорить, что это вредная книга, я не могу, я ее не читал".

И еще об одной реплике Ромма. На том же ученом совете или на другом он произнес то, что для меня стало своего рода, извините за банальность, путеводной звездой. Возник спор о том, что в институте слишком часто студентов называют талантливыми, что надо со словом "талант" обращаться осторожно, а по возможности вообще изъять его из обихода. И тут Ромм взорвался: "Как? А ради чего мы тогда все здесь сидим? Ради того, чтобы открывать и шлифовать таланты. Когда Сергей Юткевич передавал мне свой курс (в то время Юткевича обвинили в космополитизме. - А.М.), он мне сказал: "У меня есть три талантливых человека - Чухрай, Басов и Абуладзе".

И курс у Ромма был удивительный. В дальнейшем с многими из них жизнь связала меня на долгие годы - Игорь Добролюбов, Борис Яшин, Андрон Кончаловский, Андрей Тарковский, Василий Шукшин.

Через какое-то время после поступления в институт меня стали спрашивать: "А ты Шукшина видел, а ты Шукшина знаешь?" - "Нет". - "Как? Ты не знаешь Шукшина, который пробовался у Герасимова на роль Григория Мелехова?" А он учился тогда на втором курсе вместе с Тарковским и Миттой. Я не знаю, почему его не было в институте в начале моей учебы, может быть, он тогда снимался у Хуциева в "Двух Федорах", но помню такой эпизод. Идет комсомольское собрание. Это было связано с делом Кафарова и Златверова, двух ребят, которых исключили за анекдоты. Ну и ползли слухи, вернее догадки, кто их выдал. Писали на столах, ножами вырезали: такой-то - предатель.

Не знаю, почему Шукшин так, а не иначе отнесся к этой истории и встал на защиту одного из тех, кого обвиняли в предательстве, но я помню даже не то, что он вышел на трибуну. На трибуну тоже по-разному выходили. Как, например, Микола Винграновский, ныне видный письменник на Украине, одна из последних ошибок Довженко. Так вот, перед своим выступлением на комсомольском собрании он долго-долго вышагивал по коридору четвертого этажа, как бы репетировал речь, а потом на смеси русского и украинского нес с трибуны напыщенную патриотическую абракадабру (и сейчас я слышал, что он один из самых щирых украинцев среди всех украинцев мира).

Когда вышел Шукшин, зал насторожился, с интересом его разглядывал. Шукшин помолчал и сказал: "Тяжело". Все заржали. И как тут не вспомнить шукшинский рассказ, последний из опубликованных при его жизни, который заканчивался вопросом: "Что же с нами происходит?" А тут началось все со слова "тяжело". Потом он начал говорить о человеке и о достоинстве. Говорил очень нескладно, коряво, но он защищал человека.

Помню и то партийное собрание в институте, в пресловутой 315-й аудитории, где разбирали Шукшина за пьянку и драку в общежитии. Сергей Аполлинариевич говорил ему: "Вася, тебе надо сменить все, начиная с облика. Ты не парень в кожане и в сапогах, ты должен стать интеллигентом, Вася. И брось ты актерские эти свои упражнения, это дешевый хлеб, дешевая слава, оставь это". Я сидел рядом с Анатолием Дмитриевичем Головнойей и слышал, как он сказал: "Да, вряд ли из этого парня что-нибудь выйдет". Вот какова была аттестация Шукшина.

А ведь еще до того, как он снял дипломную работу "Из Лебяжьего сообщают", появились его рассказы, удивительные рассказы. И самые дальновидные уже тогда

понимали силу его таланта. И среди них был Саша Митта, который сказал мне о нем так: "Мы во ВГИКе все талантливы, а вот когда выйдем в большое кино, нам все придется доказывать заново. Ты следи за Шукшиным. Вот Х. (назвал он однокурсника. - А.М.) ходит, мается, и все говорят: "Он мучается, он чего-то ищет". Ничего он не ищет, у него зуб болит. А вот Вася действительно мается". Не могу не вспомнить появление во ВГИКе Элема Климова. Оно было обставлено анекдотически - Климова три раза вызывали на мандатную комиссию. Он прекрасно сдал экзамены, его обрадовали: "Вы приняты", - потом велели подождать (он ведь поступал во ВГИК сразу после окончания МАИ - кстати, еще один характерный для того времени поворот в судьбе, - не отработав двух положенных по закону лет). Вызвали снова, сказали: "Извините, мы вас не можем зачислить, поскольку у вас нет необходимого после первого вуза стажа". Элем ушел. Но его вызвали в третий раз, после слов Александра Николаевича Грошева: "Давайте, друзья мои, его примем. Парень с такой биографией, так хорошо сдал, он скромный, а его отец большая величина в партийных структурах".

Никто во вгиковские времена не мог предположить, что Тарковский станет Тарковским. Это был в высшей степени интеллигентный, образованный человек и очень доброжелательный. Когда в 70-е была устроена хитроумная порка "Зеркала", Юлий Яковлевич Райзман сказал: "Да, мы все виноваты, что как-то не помогли этому человеку, очень талантливому и очень больному". Кладу руку на огонь, все что угодно можно было сказать об Андрее Тарковском, но что он больной - было совершеннейшим абсурдом.

Сейчас кому-то, наверное, трудно представить Тарковского за сочинением капустника, а ведь такое было. Я вспоминаю, как огромная толпа вгиковцев собралась в какой-то из комнат общежития, чтобы придумать кинокапустник, из чего, сразу скажу, толком ничего не вышло, но Тарковский живо участвовал в этой затее, смеялся больше всех, хохотал над любой мало-мальски удачной шуткой. Вот такой он был, очень открытый.

Не знаю, почему Ромм "спарил" Андрея с его однокурсником Сашей Гордоном, чтобы они работали вместе. Наверное, в этом решении был какой-то стратегический замысел. Саша был взрослее многих студентов ВГИКа, он был членом партии, и Михаил Ильич - мне рассказывали об этом - решил, что коммунист, взрослый человек, так сказать, должен влиять на формирующегося Тарковского.

Забегая вперед, вспомню, как обрадовался Ромм, увидев "Иваново детство". Я уже работал в Союзе, и там проводилась двухдневная дискуссия на тему "Что такое современный фильм". Народу выступало много. И когда уже все расходились, я увидел, как на проходной Союза Михаил Ильич столкнулся с Вадимом Юсовым и сказал: "Передай Андрюше, я посмотрел фильм, у меня есть замечания, но мне очень, очень понравилось". А на следующий день на эту дискуссию пришел Тарковский. Ромм вышел из президиума, сел рядом с Тарковским, обнял его и расцеловал.

Свои вгиковские фильмы на втором и на третьем курсе Тарковский и Гордон снимали вместе. Пересмотреть бы сейчас их звуковой двухчастевый этюд "Убийцы" по Хемингуэю, где роль жертвы играл Василий Шукшин. Я даже наблюдал их работу в павильоне учебной студии, которая тогда располагалась в левом крыле студии Горького, правда, съемок с Шукшиным не видел. Потом Тарковский и Гордон снимали по газетному очерку шестичастевый фильм "Сегодня увольнения не будет" о подвиге саперов в Курске, причем по своим достоинствам он был не хуже фильма "В твоих

руках жизнь", который почти параллельно сняли на "Ленфильме", где героя, капитана саперов играл Олег Стриженов. А во вгиковской картине в этой роли снимался Олег Борисов.

Но угадать в этих фильмах будущего Андрея Тарковского нельзя было ни в коем случае. Так он и оставался во ВГИКе - милым, интеллигентным и очень изящным человеком. Он хорошо одевался по тем временам и даже производил впечатление пижона. На нем всегда были хорошо сшитые, великолепно сидящие костюмы. Я помню, как перед очередным походом вгиковцев на овощную базу увидел Андрея в замызганных лыжных штанах и то ли в куртке, то ли в ватнике, пригодном для грязной работы. Но и в этом виде он был, как всегда, элегантен, это было присуще ему от природы.

До второй женитьбы, на Ларисе Павловне, Андрей очень дружил с Артуром Макаровым, с Эдиком Кеосаяном, с Левой Кочаряном. И Высоцкий вспоминал, что в знаменитой квартире на Большом Каретном частым гостем и одним из слушателей первых песен был Тарковский. Он тогда был очень разнообразен в дружбах, не создавал ничего подобного элитарному кругу, в который допускаются только избранные. После "Иванова детства" Сартр сказал, что Тарковский дышит воздухом мировой культуры. Так вот друзей он себе выбирал отнюдь не из соображений глубокого изучения этой самой мировой культуры.

В институте он встретился с Андроном Кончаловским, который пришел во ВГИК после консерватории. Когда Андрон появился на экзамене, Ромм (я при этом присутствовал) объявил так: "Друзья, у нас очень сложный случай, поступает внук Кончаловского, правнук Сурикова..." Андрона приняли. Но я знаю, что о ВГИКе он думал давно. Мы учились с ним в школе первые четыре класса. Я даже помню наши прогулки по улице Воровского, когда он рассказывал, что собирается поступать во ВГИК. Вначале Андрон, надо отдать ему должное, был лидером в паре с Тарковским. В частности, идея фильма "Каток и скрипка" принадлежала Андрону, и первый вариант сценария - тому я тоже свидетель - написал он.

Время ВГИКа подходило к концу. И вот летом 1959 года в Вене должен был состояться Всемирный фестиваль молодежи и студентов, первый в капиталистическом мире. Началась к нему подготовка, и я узнал, что включен в состав официальной советской делегации. В общем-то нас не готовили как спецназ или как диверсантов, но лекции, встречи, разъяснения были. В основной состав делегации входили Олег Ефремов, тогда уже главный режиссер недавно созданного театра "Современник", звезды балета, совсем юные, как Катя Максимова, какие-то традиционно выездные ансамбли, какие-то коллективы из Сибири. Все очень талантливо, ярко. Спорт представлял клуб "Спартак" с играющими Н.Симоняном, С.Сальниковым и другими. А была еще студенческая группа, куда и включили меня. Был там, например, Игорь Макаров, нынешний ученый секретарь нашей Академии наук. Был в нашей группе молодой сотрудник юридического отдела Совета министров Анатолий Лукьянов, черный, как смоль, очень большой энтузиаст, заводила, незаменимый на митинге человек. Был молодой аспирант философского факультета Глеб Пандопуло, вскоре после фестиваля он пришел преподавать во ВГИК и остался в кинематографе на долгие годы. Был Василий Борисенков, который через какое-то время стал вторым секретарем Московского обкома партии. Были люди из Армении, Белоруссии, с Украины, в общем, довольно мощная и интеллектуально, и по опыту группа. Мы ехали поездом до

Мукачева, на границе пересели на автобусы и поехали через Венгрию. Прошу заметить, что это был 1959 год, всего три года прошло после венгерских событий, все было очень свежо. И вот, по замыслу руководителей Молодежного союза Венгрии, такая поездка с ночевкой в Будапеште, с митингом должна была продемонстрировать немеркнущую дружбу между нашими народами. Нас доставили в Будапешт, в общежитие, по-моему, Политехнического института или университета, рядом с Рыбацким бастионом. Причем, только мы поставили вещи, как нас повезли на какой-то продолжительный концерт. Утром мы двинулись на Вену.

Туристические впечатления здесь неуместны, но я действительно оказался совершенно в другом мире, где иначе думают, иначе говорят, точнее, можно иначе думать и иначе говорить. Первое, что мы увидели, когда въехали в Вену, - в небе летал самолет (такие рекламные самолеты я видел уже много лет спустя и в Венеции, и в Канне), который тащил за собой огромную ленту с надписью "Festival ohne uns" - "Фестиваль без нас". Очень сильны были в Австрии да и в целом в Европе голоса, призывавшие бойкотировать фестиваль. На стенах висели плакаты "Вчера Венгрия, сегодня Тибет, завтра?". А надо сказать, что о подавлении восстания в Тибете Китаем мы тогда мало знали, тем более что с Китаем у нас были, как известно, отношения не самые лучшие.

Советскую делегацию в основном поселили в зданиях посольства, а члены студенческой группы жили там же, где и все участницы фестиваля - в помещениях постоянно действующей выставки "Messe-Gelände", рядом с венским парком Пратер. Это были огромные павильоны, разделенные прессованным картоном на блоки, в блоках двухэтажные нары. Нашими соседями были представители Сенегала, которые доставали нас игрой на барабанах, и кубинцы. Вспомним, 1 января 1959 года войска Фиделя Кастро вошли в кубинскую столицу, и впервые на Всемирный фестиваль прибыла делегация из "свободной Гаваны" - холеные молодые люди, которые, мне даже показалось, были несколько смущены тем, что представляют революционную Кубу.

Кормили нас в столовой советского торгпредства. Жены сотрудников нас обихаживали. Нас всех одели в костюмы цвета морской волны, страшно маркие, и кому-то из нас каждое посещение столовой обязательно доставляло огорчение, потому что нам давали напиток "Фру-фру" (это наш родной кефир, но только в верхнем слое баночки под пробкой из фольги было варенье), который имел обыкновение при открывании взрываться, и на фоне "морской волны" то и дело возникали пятна, и мы потом, чертыхаясь, их оттирали.

Чуть ли не после первого обеда мы, садясь в автобус, обнаружили, что салон засыпан карманными изданиями "Доктора Живаго". Конечно, никто из нас не читал эту книгу, но ее боялись. Рядом с нами были ребята из Комитета госбезопасности, человек двадцать. Когда кто-то спросил простодушно: "Ребята, а вы кто, вы откуда?" - они ответили: "Мы научные работники". По поводу книги Б.Пастернака мы получили от них совет: "Берите, читайте, но ни в коем случае не тащите домой. Это издание "Посева".

Каждый из комитетчиков был специалистом - по социал-демократии, по молодежному движению и так далее. Они занимались своими делами, иногда привлекали нас, потому что американцы открыли десятка два так называемых информационных центров по всей Вене, куда можно было прийти, полистать хорошие

книги, альбомы, взять даже с собой, что нам, естественно, не разрешалось. А в альбоме в качестве закладки, например, была карикатура, изображающая Никиту Сергеевича Хрущева в виде троглодита с дубинкой в руке. Так вот, ребята из комитета брали нас с собой, мы ходили в эти информационные пункты, чтобы затеять там дискуссию, поспорить с американцами, у кого жизнь лучше. Но человек по фамилии Калинин, я был в его пятерке, всегда говорил: "Ребята, только не врать. Врать в таких спорах не надо".

У каждого из нас был свой номер программы - семинары по профессиям, по интересам. Я жутко волновался во время встречи участников киносеминара, но, по моему, все обошлось. Как-то ко мне подошла пара, заговорили они со мной по-русски, а визитки дали финские - Мате Саво и его супруга. Через какое-то время он спросил: "А вас не удивляет, что я так хорошо говорю по-русски?" "Да нет", - ответил я, очевидно, вспомнив "я русский бы выучил только за то...". Он говорит: "Я же не Саво, я Савченко". И вот тогда я узнал, что в Финляндии довольно мощная прослойка людей по происхождению из русских чиновников, которые не уехали оттуда после отделения Финляндии. Потом мы с ним встречались, он был гостем Московского кинофестиваля. А недавно, во время последнего фестиваля, двадцатого, я спросил у финских коллег, жив ли Мате Саво, но оказалось, что он умер.

И все же не пена "холодной войны" определяла отношение к фестивалю. Когда накануне открытия все делегации прошли по венским улицам, то было столько народу, столько тепла, столько счастья, что, конечно, все эти самолеты, плакаты, идеологическое перетягивание каната отступили на второй план. Я помню крик Анатолия Лукьянова: "Ребята, это победа!"

Ну вот и пришла пора прощаться с ВГИКом. Я как-то с особой тоской смотрел на институт, было уже много новых людей, блистательно талантливых, что сразу было видно. Двое мне в этом смысле особо запомнились - Коля Губенко и Андрей Смирнов. Я и покидал институт с ощущением, что прожил пять лет среди очень талантливых людей.

Глава 5

Я очень жалею, что не взял несколько лет назад в отделе кадров Бюро пропаганды советского киноискусства (теперь это Киноцентр) свое заявление о приеме на работу, написанное фиолетовыми чернилами пером N86. Первый "взрослый" документ, мною подписанный в октябре 1959 года. В 70-е годы он еще лежал в отделе кадров. Боюсь, что заявление пропало при переезде Бюро с "Аэропорта" на Красную Пресню. Я просил зачислить меня на должность заведующего лекционным отделом Бюро пропаганды, но чья-то рука вычеркнула слова "зав. лекционным отделом" и написала "методистом". Этому будет в свое время объяснение.

Пока же я вошел в дом на Васильевской, который тогда был спланирован несколько иначе, нежели сегодня. Прежде всего не было Дома кино, нового Дома кино. Союз кинематографистов сравнительно недавно переехал в это здание с улицы Воровского. Сам факт образования Союза был одной из примет оттепели, вернее, Союз еще создан не был, если говорить точно, был организационный комитет Союза кинематографистов. Во главе его встал Иван Александрович Пырьев, в президиум оргкомитета вошли все на ту пору живые наши классики. Возник вопрос: на какие деньги содержать Союз? Обратились к А.Н.Косыгину, попросили отчисления с показа советских фильмов на содержание Союза. На что Косыгин ответил отказом, но и предложил подумать о какой-нибудь хозяйственной деятельности, за которую правительство освободило бы от налогов. Тогда и придумали Бюро пропаганды. Идея принадлежала Г.Б. - Григорию Борисовичу Марьямову, с воспоминаний о котором я и хочу начать свой рассказ уже о постинститутской жизни, о жизни самостоятельной.

Мое знакомство с ним началось - правда, заочно - с факта, вызвавшего у меня недобрый трепет. Я узнал, что именно он сделал поправку в моем заявлении о приеме на работу. Все было в стадии организации, создания, пробивания и выбивания, и Григорий Борисович действительно сделал много необходимых тогда дел и ради них временно, как говорится, попридержал мою карьеру. Объяснить нынешним молодым кинематографистам, кто такой Григорий Борисович Марьямов, трудно. Они его просто не знают, для них он полубог, полуслух. Хотя по разным поводам в нашем Союзе всегда можно услышать: вот это сделал Марьямов, вот это построил Марьямов, вот это открывал Марьямов.

Человек поразительной трудоспособности, Григорий Борисович приходил в Союз раньше всех, и горе хозяйственным работникам, если он замечал, что что-нибудь не в порядке. Даже если не была погашена или, наоборот, не вкручена лампочка, следовал страшный разнос. Боялись Марьямова до дрожи. Слово его было первым, последним и решающим. Боялся и я, но боялся его огромной требовательности и эрудиции. Вот, например, урок, который он мне преподавал буквально в самом начале моей работы. Первое, чем мне пришлось заняться, - готовить к январю 1960 года открытие Московского кинолектория, который тогда работал четыре или пять дней в неделю в Белом зале. Г.Б. призвал меня и сказал: "Ну, давай проект программы на первую неделю". (Программы наши выходили в красивых переплетах, в очень пристойном по тем временам полиграфическом исполнении. Помню, однажды я показал одну из них Иосифу Ефимовичу Хейфицу, тот одобрительно хмыкнул, полистал и сказал: "Да, вот это по-московски!" "По-московски" означало "по-марьямовски".) Даю ему программу. "А какие ты фильмы будешь показывать?" Объясняю, мол, по ходу дела буду это с

лекторами оговаривать. "Нет, ты созвонись со всеми, переговори, узнай". Я созваниваюсь, переговариваю, опять иду к нему. "А где ты собираешься брать фильмы и фрагменты?" - "Ну, Григорий Борисович, или в Госфильмофонде, или в Московской конторе проката". (Московская контора проката находилась в самом центре города в Рахмановском переулке, во дворе того дома, на котором сегодня висит мемориальная доска Андрея Миронова.) "Нет, ты проясни, ты договорись"... После этого анекдот про двух работников, один из которых бегал пять раз, для того чтобы ответить на вопросы хозяина, стал для меня неактуальным. Я сам рассказываю его иногда - действует бацилла марьямовской добросовестности и вьедливости, терпеть не могу, когда отвечающий за какую-то работу человек говорит: "Этого не знаю, этот вопрос мы еще выясним".

Может быть, рассказывать о хозяйственной деятельности Марьямова неинтересно? Нет, не согласен. Кто вернул кинематографу Васильевскую? Напомню, что в 40-е годы Дом кино находился именно на Васильевской улице. И именно в нем разгорелись скандалы, спровоцированные знаменитыми ждановскими постановлениями по поводу известных фильмов. Тогда дом отобрали. Кто сохранил при этом Театр киноактера в качестве Дома кино, кто содержал там редакции наших журналов? Все кинематографические дома у "Аэропорта" и на Тишинке построены благодаря Марьямову. Мало того, Марьямов провернул блистательную операцию, за которую его должны благодарить многие-многие члены Союза. Ведь в то время существовало решение Моссовета о том, что первый этаж каждого кооперативного дома должен быть отдан под магазин, кафе или любое подобное заведение. Марьямов добился (и это снизило кооперативные паи для жильцов), чтобы на первых этажах были размещены кинематографические учреждения - и Бюро пропаганды, и журнал "Искусство кино", и журнал "Советский экран", - которые за счет Союза как бы купили себе первые этажи. А Болшево? Дом творчества еще с довоенных времен принадлежал кинематографу, но находился в ведении Комитета по делам кинематографии, позже Министерства кинематографии, а в период, когда наше министерство вошло в состав Минкульта, все дела чуть-чуть поухли. Когда был образован Союз, Марьямов сразу забрал Болшево к себе и привел Дом творчества в порядок. И, конечно, Матвеевское - дело рук Марьямова. Дом ветеранов, который до сих пор вызывает восхищенное и завистливое удивление всех других творческих союзов и деятельность которого налажена так, что при всех трагических издержках старости последние годы многих людей скрашены уютом и заботой. Я должен сказать, что в память о Марьямове буду делать все, что в моих силах, чтобы помочь Матвеевскому, где провел свои последние годы и сам Григорий Борисович.

А Дом творчества в Пицунде? А Дома кино в республиках, а отделения Бюро пропаганды? Можно перечислять и перечислять дела хозяйственника Григория Борисовича Марьямова. Впрочем, назвать его хозяйственником, администратором - это обозначить лишь часть его жизни.

Я вот, к сожалению, так и не удосужился узнать, где он учился, с чего начиналась его деятельность в кинематографе. Был слух, что Марьямова репрессировали по делу акционерного общества "Востоккино", в 20 - 30-е годы ведавшего производством и прокатом фильмов из Средней Азии и Закавказья. Марьямов работал там. Мне неловко было расспрашивать об этом его самого, но был человек, Владимир Исаакович Кренгель, который был готов мне рассказать, что же тогда произошло с Марьямовым,

каким образом он оказался каналармейцем и строил канал Москва - Волга. Но что-то помешало нам, и больше к этому разговору ни я, ни Кренгель не возвращались.

Но надо сказать, что уже в предвоенные годы, а особенно в послевоенные Марьямов был довольно влиятельной фигурой в ведомстве Ивана Григорьевича Большакова. А вот до создания Союза Марьямов работал редактором на "Мосфильме". Сейчас эта профессия дезавуирована, хороших редакторов нет, а старая гвардия лишена влияния на творцов, что, в общем-то, очень заметно сказывается на качестве фильмов последних десяти лет.

Г.Б.Марьямов был Редактором с большой буквы. Я навскидку назову фильмы, в титрах которых есть его имя: "Отелло", "Рассказы о Ленине", "Летят журавли", "Коммунист". С ним мечтали работать. Я знаю это не понаслышке - сам видел, как Алексей Яковлевич Каплер, сидя в кабинете у Марьямова, умолял его принять их с Сергеем Иосифовичем Юткевичем в ближайшее воскресенье, чтобы поговорить о новом сценарии. Кому-то пришла в голову странная идея поручить Каплеру и Юткевичу фильм о молодежных бригадах коммунистического труда. По-моему, к тому времени и для Сергея Иосифовича и для Алексея Яковлевича эта тема была так же близка, как марсианские хроники. Еще я помню, как к Марьямову приходил Владимир Васильевич Монахов, чтобы обсудить с ним свой режиссерский дебют. Фильм тогда был на стадии монтажа.

Марьямова уважали, ценили его слово. Не погрешу против истины, сказав, что если бы не он, у нас не было бы фильма "Летят журавли". Ведь как было дело? Марьямов уехал в отпуск, а вернувшись в Москву, был встречен радостными Михаилом Константиновичем Калатозовым и Виктором Сергеевичем Розовым, которые сообщили ему, что нашли совершенно потрясающий финал картины. Вероника, пришедшая встречать тот знаменитый эшелон фронтовиков, вдруг видит Бориса: он без ног, и его вывозят из вагона. Она подхватывает коляску и везет его сама, счастливая, сквозь толпу. Комментарии излишни. Марьямов же, преодолевая дикие скандалы, просто насмерть встал против этого финала, не допустил его, и мы получили произведение, совершенное во всех отношениях. Добавлю, что Г.Б. был и редактором последнего фильма Довженко "Поэма о море", который завершала Солнцева.

Да и в Союзе, кроме собственно хозяйства, Марьямов сделал чрезвычайно многое для того, чтобы воссоздать историю кино в виде различных изданий и выставок. Факсимильное издание рисунков Эйзенштейна - это Марьямов. Музей Эйзенштейна, квартира Эйзенштейна, где развернулся исследовательский талант замечательного человека, одного из моих соучеников Наума Клеймана, - это тоже Марьямов. Не говорю уж о деятельности Бюро пропаганды: брошюры, буклеты, издание книжек-картинок для детей - это все делалось не просто под его покровительством и руководством, а при его огромном творческом участии. Сколько сборников воспоминаний о кинематографистах Марьямов инициировал, сколько сделал он в прямом смысле слова для увековечивания памяти ушедших классиков - я имею в виду оборудование могил, надгробий, памятников. Этот человек потрясающей энергии, огромного организаторского и творческого таланта, конечно, был мотором Союза, его двигателем. С ним было интересно.

У него была очень трудная личная жизнь. Тяжко болела его первая жена Нина. Мы жили тогда, так получилось, на одной улице, на Новопесчаной, и эту бедную женщину все знали. Я как-то был в квартире Григория Борисовича, и у меня осталось

тяжелое ощущение неустроенности, беспросветности его быта. Может быть, и поэтому он был так увлечен своей работой.

Он сыграл большую роль в моей судьбе. Потрудившись в Бюро пропаганды кино несколько лет, я в какой-то момент перегорел, стал тяготиться этой работой, даже вступил в переговоры с кадровиками Минкульта. Мне сообщили, что есть приказ Фурцевой о моем зачислении в главк по производству. И тогда Марьямов сказал: "Нет, никуда ты не уйдешь, я тебя не отпущу. Ты не понимаешь, куда идешь". Я действительно не понимал. Это сейчас все знают, как власть давила, душила творческую мысль, какую черную роль играла в этом и сценарная коллегия главка.

Когда Григория Борисовича проводили в последний путь, я встретил Олю Рейзен, его приемную дочь, дочь его второй жены Тани Рейзен. Оля сказала: "Вы знаете, у Григория Борисовича не было сына, но он бы назвал сыном вас". Мне приходилось слышать в жизни лестные слова, но столь дорогое для меня, важное и проникновенное я слышал крайне редко. И сама мысль о том, что Марьямов мог бы назвать меня своим сыном, для меня и честь, и радость.

Первый мой кабинет на Васильевской улице был роскошным. Я сидел один в двух комнатах, которые ныне занимает планово-экономический и бухгалтерский отдел Союза. Комната была идеально пуста, никаких намеков на мебель. Все, что было там, - это мой стол, причем даже не письменный, а такой стол-парта. Но меня мало что связывало с кабинетом, я не любил там сидеть. Во-первых, моя работа и методиста, и чуть позднее заведующего лекционным отделом требовала подвижности: какие-то согласования, встречи, после которых тут же надо подняться в будку киномеханика, где работал Толя Суслов, наш киноинженер, недавно ушедший. Поэтому я как-то все время циркулировал по Бюро. Тем более сотрудников тогда было мало, все были очень дружны, это был такой неформальный коллектив, который я вспоминаю с удовольствием. Но, конечно, большую часть времени я проводил в крохотном кабинетике, где сидел Кирилл Константинович Огнев, Кирюша Огнев, заместитель директора Бюро, его душа, его фактический руководитель.

Директор наш Лев Александрович Парфенов был человек милейший, он действительно представлял Бюро, определял его атмосферу, но практическую работу вел Огнев. Он был человеком группы крови Григория Борисовича Марьямова. Но при этом, в отличие от сурового Марьямова, обладал открытым, веселым характером. Кто-то про него сказал: мол, посмотрите, да он же работает вполсилы. Но сколько же он успевал, не чураясь любой работы! Когда, например, открылся Московский кинолекторий, в штате оказался гардеробщик-пьяница, старик, который каким-то образом ухитрялся к окончанию очередной лекции надраться до положения риз. И мы с Кириллом становились в гардероб и подавали пальто. Для Кирилла это было "запросто". Он театральный администратор из вымершей ныне породы. Помните, булгаковского Филю в "Театральном романе"? Вот Кирилл - тоже Филя.

После войны он случайно остался в Москве, потом свое московское пребывание закрепил женитьбой на очаровательной Доре Марковне, которую очень любил, ценил. Стал администратором, потом директором-распорядителем Театра транспорта, где очень долго проработал. Его качества театрального администратора достигли совершенства скрипки Страдивари. Потом, я уж не помню при каких обстоятельствах, он оказался заведующим рекламным отделом Дома звукозаписи. Дальше, когда проводили первый Московский международный кинофестиваль, он работал в его

дирекции. А на фестивале одним из организаторов, естественно, был Григорий Борисович Марьямов. И естественно, он заметил Кирилла. И когда создавалось Бюро пропаганды, пригласил его работать. И это действительно были звездные часы Кирилла, который стал моим другом. И единственное, о чем я жалею, вспоминая его, что оба мы, я в частности, поддались пару раз в жизни обстоятельствам, которые омрачали наши отношения. Но радуюсь тому, что последние годы до самой его кончины нас соединяла глубокая взаимная дружба и взаимная любовь.

Кирилл дважды по праву должен был стать директором Бюро пропаганды. У Льва Александровича Парфенова была своя коллизия в жизни, его приглашали еще до 1959 года на работу в ЦК, там шло обновление идеологических кадров, но не взяли: нет опыта аппаратной работы, он был заместителем директора по науке в Госфильмофонде, это не приравнивалось к партийной или государственной службе. Вот его и послали на аппаратную стажировку директором Бюро пропаганды Союза, и в 1962 году он все-таки ушел в отдел культуры ЦК. Кирилла должны были назначить. Не назначили. Фамилия его не Огнев, Оппенгейм. Он из ленинградской театральной семьи. Все его сестры и братья, а их было несколько человек, так или иначе причастны к искусству. Ну, например, сестра его была солисткой Мариинского театра, и любители кино вспомнят ее в фильме "Концерт фронту", где в одном из номеров Лемешев исполняет арию Герцога из "Риголетто". "Сердце красавицы, склонное к измене", олицетворяла цыганка, танцующая перед Герцогом. Вот эту цыганку изображала сестра Кирилла, кажется, Зинаида. Он поменял фамилию на Огнев. Острили, якобы он где-то написал: "В связи с трудностью произношения фамилии Оппенгейм". Кстати, он болезненно относился к проблеме своего еврейского происхождения, все время утверждал, что он русский, однажды даже сказал, что его мать костромская крестьянка. Но это трагикомические издержки жизни, нашей истории. Я видел, как приветливо с ним общались и Николай Константинович Черкасов, и Аркадий Исаакович Райкин, как к нему приходил по каким-то своим делам Борис Андреевич Бабочкин. Огнев еще с ленинградских времен, с довоенных времен, был известен в театральной среде и любим. Он писал очень недурные стихи, музицировал. Я помню, когда он явился свидетелем при моем бракосочетании и был, конечно же, гостем на свадьбе, он полночи держал гостей в смеховом напряжении, что-то изображая, пародируя какие-то сцены из опер. В общем, он был человек во многих отношениях замечательный. Когда его не утвердили второй раз, он, как бы понимая, что все безвыходно, при поддержке Г.Б.Марьямова и В.Е.Баскакова ушел заведовать рекламным отделом в "Совэкспортфильм". Календари Огнева, плакаты Огнева, буклеты Огнева - это знала вся Москва и весь кинематограф.

Кстати, вот тогда его уход стал первым эпизодом омрачения наших отношений, потому что директором назначили меня. Ну и я, дурак молодой, мне было двадцать шесть лет, приревновал. Мол, я возглавил Бюро, а все помнят Огнева, все говорят об Огневе. Потом-то вспоминалось только хорошее. Например, первая в моей жизни командировка была вместе с ним в Тбилиси. Кирилл очаровал город. Он читал стихи Табидзе, он произносил тосты, от которых грузинские мужчины приходили в восторг, а женщины млели от счастья, если эти тосты были обращены к ним.

У Кирилла были друзья повсюду. Причем он не знал ни одного языка, но говорил так: "Я в любой стране на третий день начинаю разговаривать на их языке". И он действительно разговаривал, я свидетель тому, как он управлялся, например, с немецким языком, вкрапляя туда все слова, известные ему из французского,

английского, тарабарского, и его понимали. Еще у него была одна замечательная черта: он был собирателем, но собирателем не корыстным. Я потом понял, что для него было важно сохранить память о том, что прожито, что сделано, что пройдено.

И вот теперь о главном деле, которое он сделал. Он создал тематическую коллекцию марок, посвященных кинематографу. Началось это с марки, посвященной то ли юбилею Чапаева, то ли дням памяти Довженко, то ли какому-то фестивалю (это все Кирилл с Марьямовым пробивали через Минсвязь). К каждому очередному Московскому кинофестивалю выпускалась марка, проводилось спецгашение, и, конечно, первый конверт обязательно был у Кирилла Огнева. Потом он пошел дальше. Причем для этого требовался известный, я бы сказал, исследовательский потенциал. Предположим, выходит марка с портретом Пушкина. А экранизации произведений Пушкина были? Были. Значит, марка годится в коллекцию. А композитор такой-то писал музыку для кино? Значит, марка с ним тоже уместна в коллекции. И таким образом он создал очень обширную коллекцию, представляющую целый спектр имен и событий, накрепко связанных с кинематографом. Ее выставляли на вечере, посвященном 100-летию кино в декабре 1995 года.

Кириюшу, к сожалению, на склоне лет обидели еще раз. Олег Руднев подставил его перед только что назначенным председателем Госкино Александром Ивановичем Камшаловым. Кириллу пришлось уйти из "Совэкспортфильма". Правда, связи его были огромны, повторяю, его любили все, и куда бы он ни приехал, с кем бы ни встретился, у него всюду заводились друзья. Ему удалось наладить советско-индийское предприятие по прокату фильмов. Он, как всегда, горячо взялся за новое дело и до последнего, что называется, бился, пытаюсь превратить "Звездный" в фирменный кинотеатр индийского фильма. Но вот это уже было действительно вполсилы... Мы отгуляли его семидесятилетие, потом он отметил и семьдесят первую свою годовщину, но вскоре, к сожалению, внезапно умер.

Бюро пропаганды наряду с другими многими представлениями о жизни (ведь пришел я туда, когда мне был двадцать один год, а ушел, когда было двадцать восемь) подарило мне убеждение: работать надо с тем, с кем ты дружишь. И дружить надо с теми, с кем ты работаешь. Правда, потом, уже по мере накопления жизненного опыта и ряда разочарований я пытался и пытаюсь сейчас внушить себе иное: на работе - с девяти до шести, а после шести никто друг к другу отношения не имеет. Но так бывает, когда в ком-то разочаруешься, в ком-то ошибешься или сам, как говорится, перегоришь и от человека отстранишься без его вины. А в те годы мы все обязательно бывали друг у друга в домах. И тут, конечно, не могу не вспомнить семью Семена Михайловича или Самуила Михайловича Вескера, который был одним из основоположников Бюро. Первые деньги, которые стал самостоятельно, без помощи государства зарабатывать Союз, принес выпуск открыток с портретами киноактеров. И это организовал Семен Михайлович, пришедший в Бюро пропаганды с рекламно-издательской фабрики.

Причудливо, как это возможно только в нашей стране, протекала жизнь семьи Вескерев. Жена его Галина Иосифовна добросовестно, спокойно, я бы сказал, без потрясений и без перемен отслужила в партийных органах. А Семена Михайловича в послевоенный период все время откуда-то исключали, увольняли, сокращали, то в разгар борьбы с космополитизмом, то просто в связи с его еврейским происхождением. Правда, были у него и удачные периоды, например, создание "Книги о вкусной и здоровой пище". Он с юмором рассказывал, как по требованию Микояна, который

вспомнил, что ел в детстве барана с кашей, тушу жареного барана старались поставить то ли в рис, то ли в гречневую кашу, чтобы снять для книги, а он все время падал. Но Микоян крепко настаивал на своем.

У гостеприимного Семена Михайловича молодые сотрудники нашего Бюро бывали часто. Мы познакомились с его сыновьями. Сережа, старший, с годами ушел в драматургию, пьесы его шли по России. А с Андреем прожит целый кусок жизни - мы общались и дружили что-то с середины 70-х годов и до его преждевременной смерти, уже в начале перестройки.

Семен Михайлович - кладезь рассказов о советской журналистике. Дело в том, что он долгое время был связан с фотохроникой ТАСС, знал всех фотокорреспондентов, все издания в стране. Не буду пересказывать услышанные от него истории - они не о кино, поскольку до прихода в Бюро пропаганды с кинематографом Вескер был связан мало. Только однажды в его рассказе о войне мелькнула, и этот факт меня чрезвычайно заинтересовал, фамилия нашего известного кинодраматурга, классика, написавшего много великих сценариев. Так вот, Семен Михайлович вспоминал, как во время эвакуации агентства в Куйбышев, этот человек, тассовский корреспондент, трижды соскакивал с поезда, на котором должен был вернуться в Москву. То был октябрь 1941 года. Я подумал: как странно, человек, написавший столько умного, хорошего, талантливого о героях, о подвигах, да и сам, если судить по его автобиографическим книгам, немало помотался по стране, попадал в передряги, бывал в глухих уральских деревнях во время коллективизации в весьма беспокойное время, и с муровцами ходил "накрывать" хазы бандитские, и не гнушался такими видами транспорта, как подножка или площадка товарного вагона, и вдруг такое малодушие. Но, очевидно, даже у людей сильных духом и мужественных бывают периоды такого смертного страха, когда уже не владеешь собой.

Еще только одну новеллу Семена Михайловича я здесь приведу. Тоже для характеристики времени, в котором мы жили. Я вспомнил об этом недавно, когда газетчики провожали одного из своих патриархов, старейшего фотожурналиста, мастера, фронтовика, действительно создавшего целые страницы фотолетописи нашей страны. Провожали теплыми словами, отмечали его беззаветную преданность делу, его мужество. А я помню рассказ о нем Семена Михайловича, причем гарантирую, что старик Вескер никогда ни в чем не врал. Он был человек непростой, иногда желчный, иногда жесткий, очевидно, жизнь этому научила, но, рассказывая о ком-то, он ничего не сочинял. Наоборот, в его воспоминаниях люди выглядели или в очень добром свете, или, в худшем случае, юмористически. Так вот, тот очень влиятельный фотокор был по какой-то причине уволен из ТАССа. А в это время проходили очередные выборы в Верховный Совет СССР. И естественно, ТАСС должен был передать по всей стране фотографию голосующего товарища Сталина. Но то ли освещение было плохое на избирательном участке, то ли Сталин не вовремя повернул голову, снимок не получился, лицо оказалось смазанным. Как объяснил мне Вескер, в практике тассовцев такое случалось достаточно часто и проблема решалась просто. Скажем, на громкие процессы 30-х годов по чьему-то странному распоряжению пускали кинохронику, но не пускали фотографов. И тассовцы использовали срезки негативов, взятые на Центральной студии документальных фильмов, делали отпечатки и рассылали по стране. А когда Михаил Иванович Калинин, сидящий в каком-то президиуме, оказался на фото с закрытыми глазами (всем кинематографистам знаком этот эффект), разослали

текстовую сопроводилку: мол, обратите внимание, Калинин надо открыть глаза. Ясно, что получить качественный и адекватный панорамный снимок, тем более при тогдашней технике, было невозможно, поэтому портреты монтировали. Так поступили и в данном случае. Приделали Иосифу Виссарионовичу голову с другой фотографии, перепечатали, сделали негатив и разослали. Но уволенный фотокор донес об этом, чтобы отомстить своему начальству. И были арестованы два человека - автор снимка и художественный редактор. Фотографа посадили, потому что он то ли поленился, то ли, надеясь на лучшие времена, не очень тщательно чистил свои архивы и во время обыска у него нашли массу фотографий врагов народа. А художественному редактору удалось вывернуться. Каким образом? Повезло ему, что его допрашивал сам Абакумов. И когда тот спросил, правда ли, что был сделан такой монтажный снимок Иосифа Виссарионовича, он ответил: "Правда". И, показав на портрет Сталина в форме генералиссимуса, висящий над головой Абакумова, добавил: "Ведь у вас же тоже монтажный портрет". "Как монтажный портрет?" - "Ну так, монтажный портрет. Мы же не можем просить товарища Сталина позировать. Поэтому мы совместили форму генералиссимуса с его лицом. Также и здесь. Мы же не могли не дать фотографию в газеты, ну что делать, если не было света. Вот мы смонтировали, и миллионы советских людей увидели Иосифа Виссарионовича в момент, когда он голосует". Наверное, если бы беседа проходила не в кабинете Абакумова, а у кого-то из чинов пониже, которые бы не взяли на себя ответственность, ничто не спасло бы несчастного художественного редактора. Однако Абакумов успокоился, простил.

Вскоре после моего ухода из Бюро пропаганды ушел заместитель директора по концертной работе Леонид Семенович Киселевский. Значительную часть своей жизни он работал в мире эстрады, общаясь со звездами того времени, которые, надо сказать, ни изысканностью нравов, ни кротостью не отличались. Но он с ними как-то справлялся - спасал его колоссальный опыт. (Он рассказывал мне, что еще в 20-е годы устраивал гастроль Мейерхольда на Украине.) Правда, и в Бюро выслушивать приходилось всякое, в том числе, скажем, и мат, который несся из уст Глеба Романова, тогда много работавшего от Бюро пропаганды. Этот артист был человеком необычайного трудолюбия и такой же скверности характера, что его, по сути, и погубило. После того как Романов уже стал лауреатом Сталинской премии, он в кино практически не снимался да и в театре занят не был. Помню только радиоспектакль, где он играл композитора Алябьева, известного "Соловья". Зато он нашел себя на эстраде. Еще до знакомства с ним я видел его и по телевизору, он пел что-то из репертуара Ива Монтана и какие-то итальянские песни. Причем, по традиции того времени, нужно было под каждую песню подвести идеологическую подкладку, недаром же тогда на концертах вполне серьезно звучало, например, такое объявление: "Прогрессивный французский композитор, коммунист Жозеф Косма, "Опавшие листья". Таким же образом комментировал свои выступления и Глеб Романов: перед тем как исполнить "Большие бульвары", он читал четверостишие:

Я песнь о больших бульварах спою,
Где толпы гуляют простых парижан,
И им посвятил эту песню свою
Любимец народа певец Ив Монтан.

Репетировал Глеб Романов - увидеть это дорогого стоило - до седьмого пота. Но сколько раз мне приходилось слышать через тонкую перегородку, как он орал на Леонида Семеновича. То ли не туда послали, то ли не так организовали, то ли не те сроки. "Что вы меня посылаете в Кислодрищенск или в Мухосранск!" - это было самое цензурное и самое печатное из его скандалов.

И Леонид Семенович это все спокойно переносил. Более того, зараженный средой, он иногда сам становился авантюристом, прибегал к маленьким хитростям. Куда-то трудно было достать билеты для артистов - он, сняв трубку, произносил: "Говорит народный артист Советского Союза Белокуров". Кстати, голос его был похож на белокуровский точно так же, как мой на Робертино Лоретти. Человек был обаятельный, милейший, все его очень любили, очень горевали, когда провожали его. Однажды он очень удивил меня. Мы как-то шли с Леонидом Семеновичем из Союза, и вдруг он остановился у афиши симфонической музыки и с таким знанием дела, имен и с такой любовью стал комментировать: "О, этот дирижер приехал, ох, я не успею попасть на его концерт". Оказалось, человек живет на два этажа: имеет дело с Глебом Романовым и подобными, а любит, причем до тоски, иное.

А Глеб Романов кончил печально. Тоже своя история. Ему выпало счастье сняться вновь, причем в главной роли, в картине "Матрос с "Кометы". Фильм был музыкальный, герой поющий, роль была написана на Глеба Романова. От фильма и от этой роли осталась только одна песня, ставшая известной всей стране в те годы: "Самое синее в мире Черное море мое". И на этой картине случилось несчастье, Глеб Романов простудился. Ему кто-то посоветовал пить виноградное вино и коньяк, мол, помогает. Но дальше - больше. Он увлекся, и дело кончилось бытовым хулиганством. Романов отсидел в тюрьме, а когда вышел, говорят, колотья начал. И погиб. Замерз человек на улице...

Помню каждого из сотрудников Бюро пропаганды, особенно тех, с кем начинал работать, кого-то уже нет, к сожалению, кто-то отдалился от светской жизни, их сейчас не встретишь ни в Киноцентре на Пресне, ни в Доме кино. О каждом, конечно, не расскажешь, но я их всех помню - молодыми, очаровательными, веселыми, добрыми. Мне повезло. Я попал в очень хороший коллектив.

В библиотеке работала Мария Исааковна Черкасская, пусть земля ей будет пухом. Я очень давно не видел Яну и Зою, красивых умных женщин, тоже работавших в библиотеке. Перед кабинетом Парфенова сидела тогда Лена Васильева, очаровательная молодая женщина, она и сегодня очень хороша и, по счастью, все еще работает. Время от времени хотя бы по телефону я слышу ее голос. Она вырастила знаменитую теперь дочь, Иру Васильеву, которая создает разного рода шокирующие телепередачи на Втором канале. Вспоминаю и Жанну Абрамовну Демиховскую, человека удивительно преданного кинематографу, любовь к которому была просто растворена в ее крови. Я недавно узнал, что она, слава Богу, жива и здорова. Нина Коростелева - одна из первых сотрудниц нашего знаменитого цеха фотооткрыток в подвале. Зина Комарова, потом ставшая главным бухгалтером Бюро пропаганды. Чуть-чуть позже в концертный отдел пришла администратором Лена, Елена Владимировна Мейеровская, сегодня, к сожалению, покойная. Маргариты Борисовны Набоковой уже тоже нет. Ее хорошо знали в кинематографе, она пришла в кино вскоре после освобождения из лагеря, куда попала после войны в числе других московских красавиц за недозволенный режимом роман. Маргарита оказалась первой, кто узнал о гибели Зои Федоровой. Они дружили.

Очевидно, еще с лагерных времен. Во всяком случае, в разговорах о смерти Федоровой все упоминали звонок ее подруги, на который Зоя Алексеевна не ответила вопреки договоренности... Недавно я встретил Наину Ивановну, нашего администратора. Сейчас она работает вахтером в "Ленкоме". В наши времена это была шумная женщина, со следами былой, я бы сказал, изрядной красоты. Она всегда со всеми спорила, громко разговаривала, была человеком очень эмоциональным. Валя Голосовская, Валентина Владимировна, - секретарша Пырьева. Валя Гракина, заведующая секцией художественного кино. Ира Владимирцева, ответственный секретарь секции критики. Израиль Цизин, который потом перешел на "Мосфильм". Боря Добродеев, ставший знаменитым драматургом сначала документального, потом игрового кино. Мотя Кацнельсон, душа Бюро, весельчак, остроумец, слава Богу, жив, здоров, и на разных семинарах, фестивалях мы с ним время от времени встречаемся.

Это все чрезвычайно дорогие для меня люди, и как бы там жизнь ни сложилась, что бы с ними ни было, для меня они останутся моими первыми влюбленностями, первыми дружбами.

Но Бюро пропаганды, конечно, памятно для меня не только людьми и даже не только встречами с мастерами кино, знакомствами, дружбами. Пырьевский Союз - сильная, мощная организация, с которой считались, к которой тянулись, и Бюро пропаганды было частицей этой организации, так что волей-неволей мне довелось стать участником или свидетелем очень многих важных событий, определивших ход кинематографической жизни, судьбы отдельных мастеров. Но мне очень хотелось бы - я с трепетом приступаю к этой части своего рассказа - вспомнить Ивана Александровича Пырьева.

О его общественном облике, его роли в советском кино периода оттепели и дальнейших времен не скажешь лучше, чем это сделал Марлен Мартынович Хуциев, человек, на самом деле имевший очень непростые отношения с Пырьевым. Пырьев был отстранен от работы над созданием Союза за два года до его учредительного съезда. Девять лет без малого длился период оргкомитета. Хрущев и все, кто шел за ним (это тоже знак времени), сделав первый шаг, позволив отряду творческой интеллигенции объединиться и обрести свой голос, свое слово, свою силу, потом как-то пытался все это ограничить, снивелировать оградительными барьерами, рамками. Так вот за мужество, проявленное в те годы, за преданность идее нашего Союза Марлен Хуциев публично и поблагодарил Пырьева.

Глава 6.

Еще до встречи с Иваном Александровичем Пырьевым я знал о его огромном на всех влиянии. Он все время что-то возглавлял: был председателем совета Дома кино, когда до Союза еще оставались годы, был директором "Мосфильма". Пырьев всегда был крупной общественной фигурой. Конечно, его фильмы, особенно "Кубанские казаки", были просто олицетворением лакировки, кинематографа культа личности. Только после смерти Пырьева многие признали, что нельзя относиться к его картинам, как к документу жизни, что это жанровое кино.



Люся Марченко снималась у И.А.Пырьева в фильме "Белые ночи"

В институтские годы мы пристально и критически смотрели "Идиота". Сейчас, не занимаясь теоретическим исследованием, могу только сказать, что Пырьев поступил как-то удивительно, взявшись снимать вторую часть фильма. Если вы внимательно перечитаете роман Достоевского и столь же внимательно посмотрите фильм, то убедитесь: многие артисты, занятые в картине, не вытянули бы вторую часть романа. Но я помню отзыв Ромма, в своей мастерской сказавшего (а любой афоризм каждого из мастеров становился через коридорную почту достоянием всего института): "Там, где темперамент Пырьева и темперамент Достоевского совпадают, в фильме рождаются удивительные эпизоды".

Кстати, впервые я увидел Ивана Александровича Пырьева именно на съемках "Идиота". Это было летом 1957 года. Делегация Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в которую входил и я, была на "Мосфильме". Пришли в павильон, где снималась встреча князя Мышкина с Фердыщенко. Предсъемочная суэта, но никого из главных участников съемки - ни режиссера, ни оператора, ни актеров - в павильоне еще не было. Я слышал уже, что Пырьев - человек неукротимого темперамента, что он может, не сдержав себя на съемках, наорать, нагрубить, поэтому я ждал появления мастера с интересом. Но тогда я еще не знал, каков он на самом деле. Дипломатический дар Ивана Александровича и сегодня мало кому ведом. Пырьев появился в павильоне, и его первыми словами были: "Где Юра? Где Юра?" Юра, его ассистент, подошел к нему. "Нет, нет, не ты. Юра Мышкин". Так Пырьев Яковлева назвал, взяв имя актера, а фамилию персонажа. Появился Юрий Яковлев. Пырьев начал ставить кадр, оператор Валентин Павлов стал примерять свет, появились артисты. Пырьев был изысканно вежлив, приятен, обаятелен. Ну ясно, его же предупредили, что сейчас придет

международная делегация. Естественно, нам вскоре подсказали, что не стоит мешать, и мы, поблагодарив Ивана Александровича, удалились.

С тех пор я долго не видел Пырьева. И вот открылся Московский кинолекторий. В мои обязанности входило составить программу, обеспечить фрагменты, встретить, а иногда даже и привезти лектора, благодаря чему я и получил возможность общения со многими замечательными людьми. Одну из лекций читал Ростислав Николаевич Юренев. В зале уже начался фильм. Мы с Юреневым прогуливаемся по фойе Белого зала в Союзе, и вдруг из двери, что ведет за кулисы зала, появились Люся Марченко и Пырьев. Он, как всегда, с палочкой. Юренев и Пырьев поздоровались. Я не знал тогда, что у них были довольно сложные, отнюдь не идиллические отношения. И вдруг Пырьев, поглядев на меня и очень ласково улыбаясь, спросил: "А что это за хорошенький мальчик у нас здесь появился?" Юренев ответил: "Это наш благоустроитель, Алик Медведев. Из ВГИКа". "Ну хорошо, хорошо", - сказал Иван Александрович и проследовал далее.

Тогда я узнал, что буквально каждые выходные Пырьев приезжает в Союз. Для него привозили кино из Госфильмофонда, и он смотрел огромное количество фильмов - практически все советские и самые заметные зарубежные. И в тот день он тоже просто приехал на просмотр. С тех пор он меня заметил. Был со мной всегда очень приветлив, внимателен и доброжелателен, если у меня возникали какие-то вопросы (хотя к нему я старался не соваться, достаточно было Григория Борисовича Марьямова). Подозреваю, что тут уместно произнести "шерше ля фам". Женщиной в данном случае была Люся Марченко, с которой у Пырьева тогда завязывался знаменитый роман. А дело в том, что я - естественно, не предвидя будущего, ничего не загадывая и ничего не ожидая - в свое время оказал Люсе, не скрою, чрезвычайно важную услугу.

Было так. Каждое лето я сидел во ВГИКе, занимаясь организацией субботников и поездок на целину. (Кстати, недавно Валерий Усков вспомнил, как он уехал на каникулы в Свердловск, а я ему, оказывается, послал телеграмму с требованием срочно явиться к такому-то числу в институт. Речь шла о работе на стройке жилого здания рядом со студией Горького. Для меня это была безумно неприятная работа, потому что молодые люди не хотели ехать на целину, не хотели работать на строительстве дома для своих преподавателей, а мне, ответственному перед райкомом и выше, приходилось их мобилизовывать.) И вот в один прекрасный день в комитет комсомола вошла ревущая в голос Люся Марченко. Она училась на первом курсе, носила, как и Лариса Шепитько, перешитую школьную форму. Ее, поддерживая за плечи, вела Лариса Данилина, очень хорошая, по-моему, актриса, фактурная, чем-то напоминающая юную Нонну Мордюкову, к сожалению, потом снимавшаяся очень мало. И вот Люся ревет. В чем дело? А в том, что ее курс посылают на целину, а она ехать не может. Почему? Потому что ее пригласил в свою картину Кулиджанов. Если Люся откажется официально, тогда все узнают, что она, первокурсница, снимается, и ее исключат из института. Лариса, сострадательно кивая, глядела на меня в ожидании решения. Перед потоком слез устоять было невозможно, и я сказал: "Ну, конечно, Люся, я тебя просто вычеркну из списков, и не надо никаких объяснений". А потом оказалось, что картиной, на которую ее пригласил Кулиджанов, был знаменитый "Отчий дом". Помню, как Люся Марченко приехала с первых съемок: она была уже иная, чуть-чуть пообтерлась. Рассказывала, как они встретились с Мордюковой, как ехали куда-то...

После выхода "Отчего дома" Люся Марченко стала звездой. Очевидно, тогда на нее и обратил внимание Иван Александрович, позже снявший "Белые ночи" с Люсей в главной роли. И я полагаю, что Люся что-то хорошее про меня рассказала Ивану Александровичу, а может быть, даже и ту историю, и Пырьев именно поэтому меня заметил. Потому что никаких, как говорится, доблестей в Союзе и Бюро пропаганды к этому времени за мной еще не числилось. Конечно, похвастаться какой-то близостью к Пырьеву я не могу, наблюдать его в обстановке частной не доводилось. Но я поражался какой-то магнетической приверженности этого человека всему, что было связано с Союзом кинематографистов, его судьбой, его целостностью. Пырьев был влюблен в Союз, для него был готов на все. Одно из самых моих ярких в этой связи воспоминаний - пленум Союза. А пленумы при Пырьеве были делом знаменитым. Зал волновался, всегда был накален, как будто вот сейчас должно состояться Нечто. Собирались, как на театральную или на кинематографическую премьеру. Однажды кто-то из завсегдатаев спросил у Михаила Ильича Ромма: "Вы будете сегодня выступать?" Тот ответил: "Ну я же не тенор, а здесь не концерт".



Я многим обязан Ивану Александровичу Пырьеву.

Да, не тенор, не концерт, но драматургия, всегда очень напряженная, и действие, я бы сказал, праздничное, когда ловят каждую реплику, когда важно каждое движение, пленумам, возглавляемым И.А.Пырьевым, были присущи обязательно. И за кулисами происходило нечто почти ритуальное. Плановым отделом Союза Пырьев пригласил руководить прожженного кинематографиста Михаила Львовича Овручского. Иван Александрович его знал еще по Киевской киностудии, то есть по довоенным временам. Я назвал Михаила Львовича "прожженным", потому что мало кто знал экономику кинематографа (по тем временам и понятиям), как он. Он работал и главным бухгалтером студии, и бухгалтером-ревизором в Министерстве кинематографии. В жизни он был обаятельным, элегантным, как мне тогда казалось, старичком. Так вот, перед каждым пленумом Овручский, надев свой лучший костюм, садился за столик в буфете, перед ним стояла рюмка коньяку, и редко кто из кинематографистов коренных - я имею в виду иногородних, из других республик, - не подходил к нему, чтобы

чокнуться с ним, выпить пятьдесят граммов коньячку. И такие ритуалы окружали пленум. Но главное, конечно, было в зале.

Я вспоминаю один из пленумов, перед которым в журнале "Крокодил" почему-то была напечатана статья Василия Сухаревича - строго говоря, не киноведа, а скорее кинорепортера, очеркиста - на тему: "Зачем советскому кино фильмы ужасов?" В качестве иллюстрации был приложен далеко не дружественный шарж на Пырьева, которого изобразили в виде этакого джинна или призрака, вылетающего из бутылки. Примером того, что советское кино сбилось на вредное, был фильм Калатозова "Неотправленное письмо". На очередном пленуме СК тема "ужаса в тайге" стала главенствующей. А на каждом (или практически на каждом) пленуме присутствовала тогдашний министр культуры Екатерина Алексеевна Фурцева. (Она Пырьева любила. Пырьев тоже относился к ней очень по-доброму. Однажды он даже - тоже на пленуме, с трибуны, - сказал: "Екатерина Алексеевна, да плюньте вы на это министерство, на все эти главки, переходите к нам сюда. Здесь жизнь, мы вас любим, мы вас всегда поддержим". Что вызвало, конечно, и смех добрый, и аплодисменты зала, и улыбку Екатерины Алексеевны.)

На сей раз Фурцева была строга, потому что пленум явно раскалывался. Кто-то был за Калатозова, кто-то против. Все понимали, что статья Сухаревича заказная. Выступил Михаил Ильич Ромм, говорил о производстве, о безобразиях, которые творятся у нас на производстве, о пороках плановой системы, при которой в передовых ходят такие режиссеры, кого он даже не хочет поминать, а вот Калатозов вдруг записывается в отстающие.

Фурцевой это не понравилось. Но все ждали, что скажет в заключение Иван Александрович. (А всегда было так: после доклада Пырьева все готовы были вынести его вперед ногами из зала, освистать, затоптать, а после заключительного слова - поднять на щит и осыпать цветами.) И Пырьев выступает и начинает критиковать "Неотправленное письмо", говоря о том, что излишняя жестокость в фильме действительно присутствует.

И вот я стою в фойе Белого зала и вижу, как Пырьев и Калатозов спускаются прямо со сцены и выходят в фойе. Михаила Константиновича, надо сказать, я никогда не видел взбешенным (говорили, что он даже на съемках бывает спокоен, но вдруг падает в обморок от внутреннего перенапряжения). А тут он говорит Пырьеву: "Подлец ты, Иван". "А ты, Мишка, - хрипит Пырьев в ответ, - дурак. Тебе что, больно оттого, что я тебя покритиковал? Зато эта блядь не скажет в ЦК, что в Союзе кинематографистов групповщина".

Это, так сказать, бескровный вариант пырьевского лукавства. Но бывали случаи, когда Иван Александрович, отстаивая Союз, иногда и переступал грань. Впрочем, тут надо понять, что он искренне какие-то вещи в современном кино, в молодом кино того времени не принимал, они не были ему близки. Когда Андрей Кончаловский снял "Первого учителя", Иван Александрович (а это было уже накануне его ухода из Союза) бросил такую реплику: "Ну что, хорошая же, добрая повесть у Чингиза, а он сделал такой жестокий, тяжелый фильм". (Потом-то я узнал, что Пырьев сам очень хотел ставить фильм по Чингизу Айтматову.)

В кулуарах, не для публики, он признавался, что не может принять и "Заставу Ильича" Марлена Хуциева. Кстати, он очень тщательно скрывал свои пристрастия перед начальством. У меня такое ощущение, что он очень не любил функционеров,

боялся их, подозревал в каких-то каверзах, пытался оградить от них и Союз, и членов Союза, и фильмы. Не всегда это ему удавалось. Я все время вспоминаю 1962 (а может быть, 1963) год, собрание кинематографистов в МГК КПСС под руководством Егорычева. Главный повод сбора, конечно же, "Застава Ильича". Ну и подверстали еще несколько идейно слабых картин, в частности, "Утренние поезда" Ф.Довлатяна и Л.Мирского. Кинематографисты каялись, объяснялись, а Егорычев на всех орал. И.А.Пырьев выступил не лучшим образом. Он по сути сдал Хуциева. Но ведь не самосохранения ради, а для того, чтобы успокоить партию в том, что Союз стоит на "здоровых позициях".

В те же годы Пырьев вынужден был провести акции, я бы сказал, не красящие Союз. ЦК дал задание в критической тональности провести обсуждение фильмов по сценариям Василия Аксенова "Мой младший брат", "Коллеги", "Когда разводят мосты". Особенно партийное начальство окрысилось на фильм А.Зархи "Мой младший брат".

А вторая проработка, организованная Союзом, была связана с картиной Ю.Райзмана "А если это любовь?". Открывал обсуждение С.И.Юткевич, запинаясь и объясняясь в любви к авторам, топил, продавал фильм. Зал безмолвствовал. Своеобразные переходы грани дозволенного у Ивана Александровича стали случаться в последние два года его пребывания во главе оргкомитета Союза кинематографистов. Думаю, что тут сыграла роль последовательная нелюбовь Хрущева и его аппарата к пырьевскому СК. Владимир Евтихианович Баскаков потом объяснял мне: "Ну понимаешь, Пырьев все-таки для Хрущева был художником сталинской эпохи, он его и не очень принимал. Вот Чухрай, например, молодой, лауреат Ленинской премии, учрежденной Хрущевым, автор фильма "Баллада о солдате", который стал визитной карточкой обновляемого Советского Союза". Но было и другое. В культурной жизни страны после 1962 года запахло чем-то нехорошим. Партийные активы, указующие встречи руководителей партии с творческой интеллигенцией, нападки в прессе. Пырьев, возможно, не смог найти себя, занять какую-то сильную позицию, которая позволила бы ему и выгораживать Союз, и в то же время сохранять чувство собственного достоинства.

Раньше деятельность Союза была огромной и активной. Чего, скажем, стоит эпизод с фильмом Калика "Человек идет за солнцем". Пырьевский, московский Союз послал тогда в Кишинев Г.Чухрая... Помню, как Чухрай выступил на пленуме, рассказывая о своей поездке в присутствии Е.А.Фурцевой. Как он удачно и остроумно обыграл фамилию тогдашнего заведующего отделом культуры ЦК компартии Молдавии - Постовой, - как он ловко ввел эту фамилию в контекст гонений, которые обрушились на бедного Михаила Калика. Даже Фурцева расхохоталась. А уж когда хохочет кандидат в члены Политбюро, это, как говорится, серьезно. Но уже зашаталась и Фурцева. Она еще выступала на пленумах, пыталась направлять процесс, но чувствовалась ее растерянность, ибо многое происходило совершенно помимо ее воли. Ну, например, когда режиссер Файнциммер снял "Ночь без милосердия", министерство и главк попытались поднять этот фильм на щит как большую удачу нашей кинематографии. Это была типичная картина периода "холодной войны". Наши изображали американскую жизнь. Все происходило на какой-то военно-воздушной базе НАТО. Там появлялся такой фашиствующий американец. У него разрастался конфликт с американскими, но честными летчиками, которые не хотят участвовать в грязных авантюрах, в грязной войне.

Но вдруг член Политбюро, секретарь ЦК Фрол Романович Козлов, посмотрев на даче "Ночь без милосердия", своим подчиненным буркнул, что картина "снята на деньги НАТО". Летчики-то недостаточно отрицательные. Ну и обвал, запрет, скандал. Причем тут уже никто не мог ничего понять.

Пырьев блистательно организовал пленум, на котором возшла звезда Юрия Ханютина. Весь пленум был отдан критикам. Каждый из них, выходя на трибуну, рецензировал одну или две картины, вышедшие в текущем году. А это были "Неотправленное письмо" М.Калатозова, "Девчата" Ю.Чулюкина, по-моему, тогда же в обзоре фигурировали "Девять дней одного года" Михаила Ромма... Пырьев опять попытался создать атмосферу защиты кинематографа, достоинства художника. А у него как раз 1962 год - год личной творческой неудачи. Над его картиной "Наш общий друг" и издевались, и смеялись, и она не пользовалась никаким успехом. Наверное, происходили какие-то неведомые мне процессы, расщеплявшие оргкомитет Союза. Я могу судить об этом только по одному факту. Разворачивая деятельность Бюро пропаганды, мы, конечно, неизбежно вошли в контакт с телевидением, и было решено, что будет периодически выходить программа, посвященная современным проблемам кинематографа. Естественно, первый выпуск должен был вести Иван Александрович Пырьев, о чем мы с ним договорились. Он мне набросал список людей, которых хотел бы видеть в передаче, - всю старую гвардию, в основном мосфильмовскую. И вся эта старая гвардия под разными благовидными предложениями отказалась от участия в передаче. Пырьев был просто потрясен. Когда я ему это рассказал, он даже не стал смотреть список тех, с кем мне удалось договориться, они ему были неинтересны. И он пошел на срыв передачи, не посчитавшись даже с тем, что она уже была объявлена в "Правде". Надо отдать ему должное, он был поразительно раскован в действиях, касавшихся его лично. Он великолепно перенес скандал, связанный с Люсей Марченко, он был независим во всем, даже в мелочах. Я помню, в 1963 году, когда уже возникло Госкино, к съезду Союза (правда, несостоявшемуся) была затеяна выставка на улице Воровского. Весь Театр киноактера был практически обшит вторым слоем стен, на которых размещались экспонаты. Именитые гости по очереди принимали выставку. Приезжал даже Иван Григорьевич Большаков, я его первый и последний раз видел. Ждал, сейчас появится Большаков, тот самый грозный Большаков, о котором я, разумеется, много слышал. Он работал где-то во Внешторге, в каком-то управлении международных выставок. Появился такой румяный старичок, который прослезился с первых же шагов движения вдоль стендов. Говорил: "Ой, Пырьев, ой, Донской, ой, Юткевич, ой..." - и все время плакал.

И.А.Пырьев, конечно же, пришел на осмотр этой выставки. Он был одет в очень элегантный черный легкий костюм, дело было летом, в жару, а на ногах - босоножки с крупными переплетами и черные шелковые носки. Одновременно с ним приехал Филипп Тимофеевич Ермаш, только-только вступивший на киностезию, по-моему, он уже возглавлял сектор в подотделе кино в ЦК. Он умирал от смеха. Он всем показывал глазами на ноги Пырьева. Пырьеву на это было плевать, ему так было удобно. Позволял он себе и нечто более серьезное, что и приближало его отставку.

Пырьева, главу Союза кинематографистов, должны были избрать делегатом на очередной съезд партии. Но выдвижение происходило на партийной конференции Краснопресненского района. Хотя Пырьева предупредили, что ритуал должен быть соблюден и что он должен приехать на эту конференцию, он не приехал. И как

рассказывали, когда от него потребовали объяснений, вместо того чтобы представить медицинскую справку или рассказать, как он занят был чрезвычайно важным делом, он просто-напросто послал обратившихся к нему. На съезд он не был избран. Это был скандал.

Появилось ощущение, что Иван Александрович, что называется, сознательно идет вразнос. Дальше он делает еще одну ошибку (это приписывал ему С.И.Юткевич). Он обращается в ЦК с тем, что надо омолодить состав руководства оргкомитета, предлагая несколько фамилий. Таким образом он опять надеялся сохранить и Союз, и себя. Однако решение наверху было принято. И Иван Александрович ушел. Я пришел к нему в кабинет, чтобы он подписал мне мое удостоверение директора Бюро пропаганды, и Пырьев улыбнулся и сказал: "Приятный молодой человек". Вот так, почти одинаковыми фразами он закольцевал наше знакомство и наше расставание. Я потом его видел намного реже. Он начал снимать картину "Свет далекой звезды" и снял без особого успеха. Мало того, упал еще один камешек на весы: заметка в "Известиях", очень короткая, о том, как Пырьев ругался на площадке, снимая в Нижнем Новгороде массовку. Автор заметки, некий Иващенко, человек странный, друг Аджубея, фигура, опровергающая идиллическое представление об "Известиях" тех времен, ведал там культурой, ездил на все фестивали, редко просыхал от пьянства. Через несколько лет, когда я встретил его в редакции какой-то телевизионной газеты, он вспоминал: "Как я вашему Пырьеву дал, ох, я ему дал тогда под дых".

Последний эпизод в моей памяти, связанный с Пырьевым, свидетельствует о его какой-то неиссякаемой мощи, влиянии, хотя он был уже фактически низвергнут. В мае 1964 года в Ленинграде проходил Всесоюзный кинофестиваль. Иван Александрович по делам нового фильма тоже был в Ленинграде. А приглашение на открытие ему не послали. Умница и человек своеобразнейший, Владимир Евтихианович Баскаков вместе с Григорием Борисовичем Марьямовым стали придумывать, каким же образом инсценировать дело так, что приглашение было послано, но не попало к нему по техническому недоразумению. То ли под дверь пырьевского номера подсунули приглашение, то ли оставили у коридорной. Вот что такое был Пырьев, даже Пырьев поверженный.

В творчестве он был человек нетерпимый. Очень ревниво следивший за отношением к себе и достаточно критично оценивавший других, даже если он сохранял с ними добрые отношения. Мне довелось однажды беседовать с ним. Это было во время его творческого вечера в Московском лектории. Между первым и вторым сеансом мы сидели в его кабинете в Союзе, и я о чем-то его расспрашивал. Был здесь и Григорий Борисович Марьямов. И вот что запомнилось. О своем друге юности и земляке, с которым вместе начинали работать, Григории Александрове, Пырьев говорил: "Ну Гришка, что? Гришка, ведь он из семьи кондитеров. Его отец пек торты в Екатеринбургe (кстати, он очень любил говорить именно Екатеринбург, а не Свердловск. - А.М.), ну а Григорию доверял кремом их украшать, тот брал такой тубик с кремом и выводил разные узоры, вот и картины его тоже тубик с кремом". Спросил я его про Эйзенштейна, сказал, что, мол, Эйзенштейну было трудно, ему не давали снимать... А Пырьев говорит: "Что ему не давали? Эйзенштейн эгоист. Ты хоть головой при нем о стенку стучись, а он все будет говорить - я да я, я да я".

Помню, как он резко однажды высказался по поводу то ли затеи с альбомом Довженко, то ли его выставки. А надо сказать, что тогда в Союзе кинематографистов

было какое-то извержение вдовьих претензий. Ходила вдова Константина Юдина, ходила ничья не вдова, но многолетняя подруга братьев Васильевых Дарья Шпиркан, ходила вдова Евгения Червякова, и каждая пробивала книгу о своем муже. Ну, конечно, с Юлией Ипполитовной Солнцева сравниться никто не мог. Не буду пересказывать подробности наших взаимоотношений, с годами она потеплела ко мне. Но помню, когда работал I съезд Союза кинематографистов в Кремле, перед заседанием показали ролик: кадры из фильмов разных лет, как бы вся история советского кино до 1965 года. "Правда" отметила, что этот ролик начинался кадрами эйзенштейновского "Броненосца Потемкин", а завершался довженковской "Поэмой о море". Тут же в Кремлевском театре (ныне здесь Пресс-центр Президента) я встретил Юлию Ипполитовну. Она спросила: "Почему вы не любите Довженко?" - "Юлия Ипполитовна, помилуйте, я очень люблю Александра Петровича". - "А почему в этот ролик не было вставлено ни одного кадра из его фильмов?" - "Как?! А "Поэма о море"?" - "Поэма о море" - это сценарий Довженко. Значит, вы считаете, что Довженко не режиссер?" Ну и так далее. Подобное приходилось выслушивать практически всем руководителям Бюро пропаганды постоянно, почти ежедневно. Марьямов, надо сказать, очень хорошо относился к Юлии Ипполитовне и всегда требовал, чтобы мы вертели то по поводу альбома о фильме "Земля", то по поводу вечера в честь очередного юбилея Александра Петровича. И как-то Пырьев, услышав наши разговоры, бросил: "Да что вы носитесь вообще с этой...", - имея в виду Юлию Ипполитовну, но думаю, что и к Довженко это относилось. Марьямов после сказал мне: "Ты не обращай внимания, у них плохие отношения, а ты делай то, о чем мы договорились".

Может быть, самым главным делом Пырьева в Союзе была его забота о молодых кинематографистах. При нем набирались курсы режиссеров, потом открылись сценарные курсы. Сначала Илья Захарович Трауберг был директором этих курсов, потом Михаил Борисович Маклярский. Одним из первых подразделений Союза стало Объединение молодых драматургов, которым Пырьев сказал: "Вот это ваш дом. Дом на Васильевской улице".

Среди них были три человека, с которыми я близко познакомился. Это Семен Листов, обаятельнейший разгильдяй, мне он безумно нравился. По командировке Пырьева Семен на какое-то время ездил в Киргизию, был там представителем Союза, и в его задачи входил отбор сценариев и поиск молодых авторов. И от него я услышал о том, как начинал Чингиз Айтматов. Он принес Листову сценарии по книгам тогдашних классиков киргизской литературы. И Семен сказал Айтматову: "Вы же сами замечательный писатель, зачем вам заниматься экранизациями?" Вот с такого "негрятянского" труда, оказывается, начинал нынешний классик.



Борис стал классиком, Кирилла и Семена уже нет. А я помню их молодыми.

И всегда мне нравились Кирилл Рапопорт и Борис Васильев. Они часто писали вместе. Одна из самых громких их совместных работ - сценарий фильма В.Рогового "Офицеры".

Мы часто встречались. Союз в те годы действительно был и домом, и клубом. Борис Васильев рассказал однажды историю почти анекдотическую. О том, как где-то в горном районе была расположена рота аэростатчиц, которой командовал единственный мужчина, капитан. Случились снежные завалы, они не могли долгое время выбраться. Естество взяло свое, и эти молодые женщины как бы поделили капитана на всех. С расписанием, со строгим приглядом, чтобы никому не было особого предпочтения...

Когда появилась повесть "А зори здесь тихие...", а потом и спектакль Любимова, я вспомнил ту историю. И как-то спросил Бориса Львовича, нет ли переклички? Оказалось, что нет, более того, он рассказал интересную подробность о работе над повестью. Сначала речь шла об обычной воинской части. И Борис говорил, что очень долго у него дело не шло - не складывался сюжет, не возникал драматизм ситуации, драматизм подвига и гибели, - пока он вдруг не додумался, что это должна быть женская часть, в которой есть только один мужчина. И в том, что Борис Васильев, Кирилл Рапопорт, Семен Листов оставили свой след в кино, а Борис и в литературе, есть роль Пырьева. Ведь в Союзе они действительно обрели дом. Не буду повторять и общеизвестное: какое количество дебютов состоялось при Пырьеве - директоре "Мосфильма". Сколько наших, живых, по счастью, классиков обязаны Ивану Александровичу Пырьеву своим приходом в игровое кино, своими первыми картинками.



Душа Дома кино тех лет - Иосиф Леонидович Прут

Его называли то Иваном Грозным, то Иваном Грубым. Помню, как волновались все в Бюро пропаганды (мы же имели дело прежде всего с актерами), когда кого-то из наших друзей вызывал Пырьев. А это случалось постоянно. Если приходило какое-нибудь письмо с жалобой на актера, где-то появившегося не в лучшем виде, сорвавшего выступление или съемку, Пырьев лично проводил с ним беседу. И могу уверить, что атмосфера перед этими беседами была не менее трагически тревожной, чем, положим, перед каким-то вызовом в официальные инстанции. Я помню, как по коридорам Союза

бегала Муза Крепкогорская (где-то набедокурил Жора Юматов) и расспрашивала всех, в каком Пырьев настроении.

Бывал "на ковре" у Пырьева и Стас Хитров. Однажды я встретил его в Союзе. Лицо страдальческое, идет тяжело. "Стас, что случилось?" - "А понимаешь, вот посидели, скандал небольшой произошел, теперь Пырьев вызывает".

Это был великолепный актер, которому во ВГИКе прочили судьбу звезды, он замечательно играл в студенческих спектаклях, особенно на уроках пантомимы, которые вел незабвенный Александр Александрович Румнев. Хитров в пантомиме "Троеженец" - это был просто высочайший актерский класс. В театр Станислав не попал, хорошо что дождался - сыграл свою великую роль в фильме Алова и Наумова "Мир входящему". Потом у него был блистательный эпизод в фильме Швейцера "Время, вперед!". Потом он пропал. Тут, к сожалению, и беседы Пырьева не помогли.

Если Пырьев чего-то страстно желал, он плевал на общественное мнение. В период влюбленности в Марченко он создал для нее при Союзе кинепри Союзе кинематографистов Театр пантомимы. Правда, Игорь Ясулович (один из первых в этом театре) считает, что это была еще и дань Пырьева своей мейерхольдовской юности. Художественным руководителем театра стал талантливейший мастер Александр Александрович Румнев. Все знали о его нетрадиционной, как теперь говорят, сексуальной ориентации. И вот Румнев готовит первую программу. Пырьев пришел на репетицию. Ему показалось, что мужская часть труппы слишком часто по воле постановщика поворачивается спиной к зрительному залу и вертит задом. И тогда он сказал Румневу: "Сашка, ты смотри, эти штучки тебя до добра не доведут. Это я тебе говорю как коммунист педерасту".

Шутка, конечно, но у Пырьева очень трудно было отделить, где он говорит всерьез, где шутит, где играет, а где откровенен. Александр Борисович Столпер, а потом и Иосиф Леонидович Прут рассказывали мне, как Пырьев, директор "Мосфильма", уговаривал Прута сделать экранизацию пьесы "Мстислав удалой". Ему нужен был этот фильм. Он разворачивал производство. Он же принял "Мосфильм", когда началось преодоление малокартинья. И он знал про стесненные материальные обстоятельства Прута. Но Иосиф Леонидович не согласился подписать договор, сказав, что его не устраивает гонорар. Как его уговорить? И вот Иосифу Леонидовичу сообщают, что Иван тяжело заболел. Сердечный приступ, непонятно, чем кончится, и Пырьев его очень хочет повидать. Разумеется, тот немедленно поехал к другу. Пырьев лежит. "Ваня, что с тобой?" - "Онечка, я тебя хочу попросить, не откажи мне". - "Ну что ты, Ваня, я тебе ни в чем не откажу". - "Подойди ко мне". Тот подходит. Он ему на ухо здоровым голосом: "Оня, подпиши договор". Года за полтора до ухода Пырьева из Союза Министерство культуры как единое идеологическое министерство было реформировано. Как самостоятельные отрасли выделились телевидение и радиовещание, печать и кинематограф.

Я думаю, что падение министерства связано с падением самой Екатерины Алексеевны Фурцевой. Когда она уже выходила в тираж - прежде всего как политический деятель - руководство стало искать какие-то более эффективные и не столь сосредоточенные на одной личности контакты и связи, рычаги управления интеллигенцией.

Ведь после всех баталий с творцами Хрущев придумал вот что. Он создал в ЦК идеологический отдел, который возглавил секретарь ЦК Ильичев. Внутри этого отдела

были подотделы, в том числе - подотдел кино. И Алексей Владимирович Романов, первый председатель Госкино СССР, одновременно был заместителем Ильичева.

Замом у него был весьма примечательный человек - Георгий Куницын, затем туда в качестве заведующего сектором пришел Филипп Тимофеевич Ермаш. Правда, А.В.Романов всего несколько месяцев совмещал все свои должности - его перевели в Гнездииковский. Первым заместителем у него стал Владимир Евтихианович Баскаков, до этого заместитель министра культуры по кино, тоже пришедший из ЦК. Романов первый раз явился народу на том собрании кинематографистов, которое организовал в горкоме Егорычев и о котором я уже рассказывал. Кстати, там же прозвучал еще один мотив партийного недовольствия, весьма поддерживаемый Иваном Александровичем. Мол, в кинематографе появилась тенденция угождать Западу, работать на западные фестивали. Действительно, в то время (конец 50-х - начало 60-х годов) мы запросто побеждали на самых крупных международных смотрах. Оказывается, это плохо, о чем первым заговорил Егорычев: вместо того чтобы думать о своем зрителе и зрителю соответствовать, авторы создают фильмы, как бы выпрашивая у Запада премии, награды, похвалу, одобрение. Такое понятие имело хождение и в Союзе кинематографистов: "фестивальный фильм" - это определение было негативным. Помню, как на том собрании выступал Тарковский, незадолго перед этим получивший на Венецианском фестивале "Золотого льва". Он сказал: "А что касается "Золотого льва", я же у них не просил, они сами дали". На что мы услышали из президиума снисходительно-ободряющее: "Ну что вы, что вы, никто же не говорит, что это плохо".

Романов выступил в конце собрания и впечатление произвел очень приятное. Когда после выкриков Егорычева он коснулся "Заставы Ильича", то сказал: "Марлен Мартынович, мы вас не торопим, вы подумайте". Тон общения будущего министра с подопечными обнадеживал. Значит, ничего страшного, значит, действительно доверяют, сажать авторов и смывать фильмы не будут. Романов был человеком образованным, владел пером. Забегая вперед, скажу, что он написал несколько книжек, которых мог совершенно не стыдиться.

Когда разговоры о Госкино стали явью, мы уже знали немного и Владимира Евтихиановича Баскакова, знали как человека либерального толка. Но... Я думаю, что и к Романову, и к Баскакову, и ко многим другим из нас, чиновникам от кино, относятся слова, сказанные мне одним из работников ЦК: "Система отбирает лучших, но потом абсолютно подчиняет их себе". Вот это и стало драмой Романова и трагедией Баскакова, которого мне еще много раз придется вспомнить.

Глава 7

Осенью 1964-го, едва-едва год просуществовало Госкино, сняли Хрущева. То, что творилось при нем последние года полтора, напоминало какой-то тяжкий бред. И когда все разрешилось снятием, явилось чувство облегчения. Политический финиш Хрущева был малодостойным и тягостным для страны и для каждого человека, мало-мальски способного думать.

Утром, на следующий день после пленума ЦК (о котором и слышно не было), ко мне зашел замечательный наш администратор Мотя Кацнельсон: "Слышал, Хрущева сняли?" Я говорю: "Ты что, с ума сошел?"

Потом наш секретарь парткома, которого по-тихому вызвали в райком, звонит мне часа в три и говорит: "Приезжай, очень важное совещание, собирают всех руководителей организаций и предприятий, расположенных на территории Фрунзенского района". Я говорю: "Хрущева, что ли, сняли?" "Ты откуда знаешь?" - "От Мотьки".

Приехал в райком. Довольно жесткая по содержанию информация, перечислены все грехи Хрущева, тогда-то впервые по отношению к нему прозвучало слово "волюнтаризм". Мне запомнился призыв секретаря райкома аккуратнее "производить процедуру снятия портретов в кабинетах": "Прошу не допустить надругательств над портретами Никиты Сергеевича. Мы не должны унижать советского человека". А наутро появились сообщения: по состоянию здоровья, по заявлению, то есть буквально за ночь все характеристики, факты и обстоятельства были заменены.

Но тем не менее "Заставу Ильича" выпускают. Вопреки ожиданиям и слухам триумфально появляется "Председатель", и даже в скором времени Михаил Александрович Ульянов получает Ленинскую премию. То есть вроде продолжается оттепель, кажется даже, что оттепель набирает новый виток, новую силу. Да и перемены в Союзе воспринимались оптимистично, несмотря на какие-то личные привязанности, как у меня, к Пырьеву и сожаление в связи с его уходом. Все "старички" были выведены из состава оргкомитета и на их место пришли те, чьими дебютами мы еще вчера восхищались, с кем мы связывали понятие "новое советское кино". Пришли те, кто под крылом Пырьева в минувшие годы показывал порой чудеса мужества, гражданственности, отстаивая достоинство и судьбу фильмов своих товарищей. Ну чего стоило одно появление Андрея Тарковского на первом заседании нового оргкомитета. Забегая вперед, скажу, что Андрей Арсеньевич как-то очень быстро разобрался в том, что происходило. На заседаниях оргкомитета был иронично немногословен, а вскоре перестал на них появляться. Не знаю, предчувствовал ли Тарковский, что именно этот секретариат будет казнить его фильм "Зеркало"?

Что же произошло, почему эта смена руководства в Союзе оказалась первым шагом в застой? Почему люди достойные оказались спустя, правда, почти двадцать лет объектами яростной критики на V съезде кинематографистов? Почему список киногенералов, пусть даже с излишней жестокостью, но отторгнутых киносредой, возглавил Лев Александрович Кулиджанов, которого я считаю одним из самых талантливых режиссеров 50 - 60-х годов и человеком, наделенным духовными качествами высокой пробы?



Л.Кулиджанов - человек, системе ненужный, но которым она пыталась пользоваться.

Впервые я увидел Кулиджанова зимой 1956 года. Все тот же ВГИК. У раздевалки стоит Сергей Константинович Скворцов, режиссер редкой судьбы, никогда ничего в кино не снявший, не облеченный никакими высокими званиями, во ВГИКе он был одним из самых непререкаемых авторитетов. И хотя среди вгиковских мастеров были Довженко, Герасимов, Згуриди, Копалин, заведующим кафедрой режиссуры был Сергей Скворцов. При этом он работал в мастерской у Сергея Иосифовича Юткевича в качестве подмастерья. Кстати, никто никогда его подмастерьем не назвал. Это скорее был очень крепкий, сильный тандем. Потом Скворцов сделал удивительный, но в духе именно того времени шаг. В какой-то момент поняв, просчитав, осознав, что в Минске собирается довольно интересная и сильная компания молодых режиссеров (это было ближе ко второй половине 60-х), он оставил ВГИК и поехал на "Беларусьфильм" художественным руководителем студии, а в Москву приезжал на субботу и воскресенье. А закончил он жизнь как-то тихо. Я его встречал, когда он был уже пенсионером, он был, как всегда, элегантен и чем-то неуловимо похож на актера Олега Петровича Жакова: умное лицо, хорошие манеры.

Так вот, Скворцов стоит у вгиковского гардероба, беседует с кем-то мне незнакомым. Глубокая лысина, чуть вздернутый нос, усики - Лев Кулиджанов, потому что я узнал. А тогда кто его мог знать, это было до фильма "Это начиналось так...", который он поставил вместе с Сегелем. И Кулиджанов рассказывает Скворцову о свежем фильме И.Хейфица "Дело Румянцева" со свойственной ему мягкой улыбкой, к которой мы потом все привыкли, а в глазах свет высочайшего одобрения. Он пересказывает эпизод, когда девушка засыпает в машине на плече у героя и тот, чтобы не разбудить ее, сбавляет скорость, и (крупный план) - колесо осторожно переезжает через колдобину на дороге. "Дорогого стоит, дорогого стоит", - несколько раз повторил Лев Александрович. Не зная, кто это, почему этот человек во ВГИКе, почему его Скворцов слушает так внимательно, я был поражен интонацией доброжелательности, интонацией влюбленности в чужую удачу - "дорогого стоит".

Вскоре после того, как Кулиджанов стал первым секретарем Союза, он снял картину "Синяя тетрадь" по Казакевичу. Тогда это было в общем-то последнее слово в лениниане: Ленин в Разливе, Ленин с Зиновьевым - это было ново и информационно и по художественной реабилитации персонажей нашей истории, ведь за несколько лет до

этого Сергей Иосифович Юткевич, не моргнув глазом, снял в фильме "Рассказы о Ленине" новеллу о солдате Мухине, где действие также происходило в Разливе, но Зиновьева там не было (как Пырьев всегда любил говорить: "Абрамчик выпал"). Вся драма идей, которую потом в своей повести "Синяя тетрадь" попытался воссоздать Казакевич на более реальном историческом материале, была подменена средней пробы - хотя и сценаристом был Габрилович - детективом с участием простого солдата Мухина в исполнении Геннадия Юхтина, солдата, совершенно очарованного во время обыска на квартире Ленина его бедностью - даже обручальные колечки медные - и поэтому взявшего на себя миссию спасения Ленина от царских ищеек.

Кулиджанов сделал добротный, хороший фильм. Судить, как он соотносился (равно и повесть Эммануила Казакевича) с подлинной историей, сегодня трудно. Все, что касается наследия Ленина, нам еще предстоит заново пройти, продумать. Однако стоит заметить: не случайно же рукопись "Государство и революция" - синяя ленинская тетрадь - многие годы даже не входила в популярные хрестоматии по истории КПСС. Все-таки было в ней, с точки зрения и культового периода, и даже оттепели, а тем более застоя, что-то будоражащее, тревожное и, стало быть, запретное.

Так или иначе, Кулиджанов снял достойный фильм, и при ближайшем выдвигании на Ленинскую премию в Союз кинематографистов поступило предложение представить Льва Александровича и группу его соавторов на соискание этой высокой награды. Хорошо помню реакцию Кулиджанова. Он сказал мягко: "Вы знаете, мне, конечно, очень хочется получить Ленинскую премию, и я надеюсь, что когда-нибудь ее заслужу. Но эта картина не относится к числу моих лучших и выдвигание ее на Ленинскую премию кажется мне ошибкой. Мне это может причинить в дальнейшем больше огорчений, чем радости".

Ну как можно было не уважать такого человека? Хотя, честно говоря, сам факт выхода именно Кулиджанова на руководящую номенклатурную орбиту для меня остается загадкой.

Он воспринимался как художник, лишенный административных амбиций, даже талант организатора хромал. И вдруг с образованием Кинокомитета Кулиджанова назначили начальником производственного главка. Это не первый случай в практике нашего кино. И Михаил Ильич Ромм был перед войной начальником главка, и Михаил Константинович Калатозов был заместителем министра кинематографии, а теперь вот пришел Кулиджанов. Но почему именно Кулиджанов, почему, скажем, не Ростоцкий, значительно более активный? Тогда, правда, говорили, что это Сергей Аполлинариевич Герасимов очень разумно и точно расставляет своих учеников, дабы упрочить и увеличить свое влияние в кинематографе. Может быть, все может быть. Во всяком случае, рекомендовать его он мог, потому что Герасимов действительно очень любил Льва Александровича.

Не могу судить, каким начальником главка был Лев Александрович, по-моему, ничего судьбоносного при нем не произошло; проработав в Госкино едва ли год, он перешел в оргкомитет Союза кинематографистов. Союз наш стали исподволь, мягко перестраивать по образцу и подобию уже имевшегося - Союза писателей, который с самого начала был своеобразным министерством литературы. Мне рассказывал В.Е.Баскаков, и это примечательно, что когда разогнали РАПП известным постановлением ЦК на рубеже 20 - 30-х годов, то писатели (среди них был и А.Фадеев) написали Сталину письмо, в котором выражали свое недоумение и обиду. Там были

примерно такие слова: "Мы же считали себя отделом Центрального Комитета, ведавшим вопросами литературы". И товарищ Сталин их не разочаровал - и Союз писателей стал то ли отделом ЦК,

Иван Александрович Пырьев, напомним, бравировал своей непричастностью к партийным органам. Он же никуда не "входил", никуда не избирался. А Кулиджанов вскоре стал (он сам ничего не добивался) и кандидатом в члены ЦК, и депутатом Верховного Совета. И Союз таким образом стал организацией, очень плотно включенной в "систему", что определенно связало руки его лидеру.

С появлением Госкино и Романова визиты аппаратчиков в Союз стали регулярными не только в дни пленумов, они приходили и на заседания секретариата. Но среди аппаратчиков того времени заметны были люди, выдвинутые оттепелью. В подотделе кино работали несколько замечательных в своем роде людей, например, уже упоминавшийся мною Георгий Куницын. Умница, философ, он той же группы крови, что и Лен Вячеславович Карпинский (они дружили долгие годы). Я как-то зашел к своей знакомой еще по ЦК ВЛКСМ Нине Ильичевой. Кстати, человек очень светлый. И вот мы с Ниной разговариваем, вдруг заходит Куницын. Говорит: "Слушай, Нина, я читал твою статью. Ты что там, - продолжает он шутливо, но очень заинтересованно, - выступила против моего учения о положительном герое?" И начинается теоретический спор двух очень подготовленных, знающих, думающих людей.

Правда, время их прошло быстро. Появился в качестве заведующего восстановленным отделом культуры ЦК Василий Филимонович Шауро. Он очень любил, когда его называли Василь с Ореховыми Глазами, поскольку так его назвал Шолохов. И наши дипломаты от кино, вроде Романа Лазаревича Кармена, по телефону обращались к нему: "Василь, здравствуйте, здравствуйте, Василь с Ореховыми Глазами".

Впрочем, у кинематографистов Шауро быстро заработал еще одно прозвище - Великий Немой. Он приходил на пленумы, сидел на различного рода совещаниях, но никто никогда не слышал его голоса. Он все время молчал. Ни одного публичного выступления, ни одной реплики, открывающей его отношение к происходящему. Сидел и молчал. Поэтому я помню, как изумился зал на одном из съездов, еще кулиджановских, когда впервые услышал речь Шауро. Она была весьма лапидарна. Он сказал: "Так вот, предлагаются такие-то, такие-то, такие-то. Есть возражения, есть дополнения?" Естественно, пленум безмолвствует. "Ну тогда проголосуем?" - "Проголосуем". Проголосовали. "Против есть?" - "Нет". "Демократичнее процедуру провести было невозможно", - сказал, улыбаясь, Василий Филимонович.

В целом такая манера поведения Шауро, я уверен, была не случайна. Ведь вспомните, наши партийные руководители всегда посещали выставки, театральные премьеры, какие-то торжественные концерты, но никогда, практически никогда не появлялись на мероприятиях, связанных с кино, с кинопросмотрами. Очень интересная тактика в отношении самого массового из искусств.

Помню только один случай, когда Никита Сергеевич Хрущев приехал в 1961 году на открытие Московского кинофестиваля. Была показана очень хорошая английская картина "В субботу вечером, в воскресенье утром". Алберт Финни играл рабочего парня, который в свободное от завода время мается, не может разобраться в своей любви к девушке, одновременно прелюбодействует с замужней немолодой женщиной, проводит время в пивных, дерется и так далее. Хрущев на все это поглядел, жутко

обиделся на рабочий класс Англии и уже на закрытие фестиваля не пришел, поехал на легкоатлетический матч СССР - США.

Это стало своеобразной традицией: не ходили на просмотры, ходили на футбол. И можно их понять, ведь кино действительно, хотите - не хотите, искусство соборное. А как же может уважающий себя руководитель сидеть и смотреть фильм вместе с залом? Вдруг картина ему не понравится, а залу понравится?!

Поэтому были введены и распространены дачные просмотры, это тоже одна из примет застоя. Сталин хоть с соратниками смотрел, а тут каждый со своей семьей, может быть, один на один с экраном, а потом это имело последствия, в чем мы не раз убеждались. Ритуал был отработан, значение его все осознавали, например, когда я много лет спустя стал первым заместителем председателя Госкино СССР и приходилось этим заниматься, мне регулярно, по-моему, в четверг, приносили роспись фильмов по залам членов Политбюро. И это был акт не формальный, надо было посмотреть, что посылаем, а что, может быть, и не надо посылать, потому что бывали казусы.

Один из первых проколов Алексея Владимировича Романова случился, когда ему позвонили и сказали, что нужен фильм для показа на Всесоюзном съезде колхозников. Он спросил подчиненных, есть ли новые фильмы на колхозную тематику. Оказалось, есть - "Только три ночи" Г.Егизарова. В главной роли Нина Гуляева, появившаяся недавно в небольшой, но очень ярко сыгранной роли в картине Ю.Райзмана "Твой современник". "Кого же она играет в новой картине?" - наверное, поинтересовался Алексей Владимирович. - "А играет она передовую колхозницу, бригадиршу". - "А, ну вот замечательно, как раз для съезда колхозников". Посмотрели картину в ЦК - и вдруг скандал. Почему? Действие фильма происходит в приволжском селе, разделенном рекой, героиня живет на одном берегу, а на другом берегу живет молодой красивый киномеханик. Героиня то ли разведена, то ли вдова, у нее есть ребенок. Этот киномеханик переправляется регулярно на лодке на другой берег крутить фильмы в клубе. У героев возобновляется давний роман. Однако все не просто. Киномеханик живет как бы на двух берегах жизни. Но в таких тонкостях разбираться не стали, а возмутились тем, что на съезд колхозников прислали картину, где положительная героиня живет во грехе с чужим мужем. Скандал. Алексею Владимировичу за это очень попало, стали даже разбираться с кинематографом вообще. Комитет по кинематографии понизили в ранге. У Романова отобрали "Чайку", пересадили его на "Волгу".

Постепенно, день ото дня, год от года формировалась в Союзе тенденция - не высываться, искать целесообразность в каждом решении, которое может попасться на глаза власти. А власть ласкала. Одна из примет застоя - это обилие знаков внимания кинематографистам. Ведь тогда были введены парадные, так называемые объединенные пленумы творческих союзов, посвященные разного рода годовщинам и событиям, когда приглашали в Кремль, и это было лестно. Причем это уже были акции широкие, открытые. Хрущев-то проводил свои разносные встречи с деятелями искусства при закрытых дверях, а тут все нараспашку. Укоренялась новая система ценностей и в нашем Союзе: быть причастным, быть приглашаемым, быть обласканным, получить звание.

Мне кажется, постепенно в менталитете поколения, представители которого образовали кулиджановскую команду, как бы проявился комплекс горьковских дачников. Вспомните монолог Сулова: "Мы наголодались в молодости". Да, у них

действительно была трудная юность, у кого-то и фронтовая, кровавая, с ранением, с инвалидностями, у кого-то просто голодная. Потом они воспитывались в атмосфере, когда ценили звания, понимали, что начальство существует для того, чтобы давать указания. И чтобы спасти фильм, часто надо было прибегать к эзоповому языку или соглашаться с начальством.

Недаром же Володя Наумов с каким-то необъяснимым удовольствием вспоминает эпизод своей юности, когда после смерти Игоря Савченко ему, Александру Алову и Григорию Мелик-Авакову было поручено завершить картину "Тарас Шевченко", смонтировать, доснять эпилог: пионеры славят великого поэта у его могилы. Наумов вспоминал, что их вызвал И.Г.Большаков после показа картины Сталину и сказал: "Иосиф Виссарионович дал двадцать два замечания". Алов потянулся за карандашом, чтобы записать. "Не смейте записывать, - заорал Большаков, - запомните". И сам на память продиктовал все двадцать два замечания. Были там и весьма своеобразные. Например, Сталин спросил, почему Чернышевский на себя не похож? "Знаете, это было то время, когда он еще не носил бороды, он был молодым человеком". "Тем более, не надо большую правду, - сказал Иосиф Виссарионович, - подчинять мелкой правденке. Нехорошо, когда молодой человек учит старика". Переделали, Чернышевский стал похож на свои классические портреты. И так было принято, это были правила игры с властью.

Еще один пример. Уже из времен застоя. Перечитывая биографию Булгакова, я узнал о том, что Сталин по пьесе "Бег" высказал единственное замечание: чтобы Булгаков вставил в свою пьесу еще пару снов, которые бы объясняли неизбежность краха Хлудова, неизбежность победы советской власти. И вот то, чего Сталин не мог добиться от Булгакова, ценой чему были болезнь, унижение и все, что обрушилось на великого писателя, Алов и Наумов в своем фильме "Бег" воплотили блистательно - вспомните эпизоды с Фрунзе, эпизоды с Красной Армией, бой в степи. Они действительно добавили сны Хлудова, которые объясняли, что крах белого движения неизбежен, трагически неизбежен. Сделали это талантливо, органично, однако они играли по правилам. Но им удалось отстоять название фильма - они убедили Романова, что картина должна называться "Бег", а не "Путь в бездну", как это было в рабочем варианте.

Когда я слышу сетования кого-то из наших мастеров уже весьма почтенного - семидесяти-семидесятипятилетнего - возраста, я вспоминаю, что их предшественники - Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко - до этих лет не то что не дожили, но даже и не приблизились к ним. А наши ребята, фронтовики, вошли в возраст, и слава тебе Господи, и дай им Бог еще и здоровья, и счастья, и долгих лет. Но я помню сцену на Карловарском фестивале 1982 года: мы сидим вечером на балконе, выпиваем, и один из наших маститых вдруг буквально заплакал, стал рассказывать о том, как тяжело ему жилось, как каждую его картину мытарили, запрещали. Ну мытарить-то мытарили, но не все, прямо скажу, очень-то мытарились, принимая к исполнению, с сожалением, наверное, но к неуклонному исполнению то, что говорило начальство.

Поэтому, забегаю вперед, скажу: когда V съезд провел ревизию полочного кинематографа, то ведь почти не было картин, принадлежавших народным того времени лауреатам всех премий, Героям Социалистического труда, практически не было, за редким исключением, фильмов, изуродованных, перешедших в какое-то новое качество. Ну, можно вспомнить Хуциева, его картину "Застава Ильича". Он подписался,

правда, под поправками. Кто-то даже говорил тогда, что лучше бы Марлен ничего не трогал в картине, придет время, она будет выпущена и ее посмотрят в первоизданном виде. Он здорово ее, в общем, из-менил. Теперь уже показывается первоначальный, авторский вариант, ну а тогда режиссер подписался под фактически новым фильмом.

У меня еще будет впереди рассказ о природе поправок и их возникновении, кое-что мне удалось посмотреть и понять вблизи, когда в 1984 году я перешел уже непосредственно на работу в Кинокомитет, но общая тональность, общий настрой были таковы, что поправки не страшны, был мотив веры в целесообразность - начальство все-таки право. Эта ржа постепенно разъедала наш Союз да и наш кинематограф. В этой связи скажу: когда мы говорим о том, что с перестройкой, с наступлением демократии мы потеряли великий кинематограф, то иногда хочется спросить, а был ли кинематограф периода застоя великим?

У нас, безусловно, был кинематограф большого стиля, как принято характеризовать этот стиль в мире. В годы оттепели начало ему положил С.А.Герасимов экранизацией "Тихого Дона", а потом, уже на переходе в застой и в застойные годы, блистательно возвысил С.Ф.Бондарчук фильмами "Война и мир", "Ватерлоо". Снимали замечательные фильмы Ростоцкий, Гайдай. Были картины, которые совершенно не уступали мировым стандартам, поэтому они пользовались успехом и за рубежом и вполне были способны завоевать сердце зрителя. Родился вариант пырьевского, только в мелодраматическом ключе, кинематографа - кино Евгения Матвеева. Усков и Краснопольский всегда снимали то, что с жадностью смотрели зрители. То есть это был кинематограф довольно высоких кондиций, пользующийся вниманием, успехом. Но для того, чтобы называться великим, ему не хватало того, что было в нашем кино в 20-е годы, даже в совсем непростые 30-е и в период оттепели, особенно в начальный ее период, - прорыва в сфере формы, в области киноязыка, прорыва в тематике, в открытии, в постижении героя. И яркий тому пример - Юрий Николаевич Озеров, в общем-то достойно, именно в стиле большого кино начавший свою военную эпопею. Озеров вообще интересно начинал, если вспомнить его ранние картины - "Сын", "Кочубей", особенно "Большая дорога", посвященный Гашеку, где режиссер обнаружил и незаурядный талант комедиографа. Но потом все свелось к монументализму, лишенному драмы. В последних фильмах "Битва за Москву" и "Сталинград" Озерову явно не хватало рядом драматурга, писателя бондаревского толка, поэтому его фильмы превращались в этикие научно-популярные опусы. Так было в известной телевизионной эпопее "Великая Отечественная", рассказывающей примерно про те же эпизоды второй мировой войны, когда Лановой просто входил в кадр и объяснял от автора все, что полагалось для зрителя. А у Озерова то же разыгрывали одетые в костюмы артисты.

Старые мастера все же сохраняли власть над формой. "У озера" и "Дочки-матери" Сергея Герасимова, "Твой современник" и такие лирические драмы, как "Частная жизнь" или "Время желаний", Юлия Райзмана - это было кино, заслуживающее внимания, успеха и уважения. Но нарастал пресс негласного, необъявленного запрета на все, что не укладывалось в идеологические рамки. Хотя и без того весь кинематограф находился в рамках идеологии принятой, допущенной и канонизированной.

Менялось все. Например, неординарный человек Георгий Куницын был выкинут из партийных органов, очень жестоко был выкинут. Настолько жестоко, что когда,

оказавшись после ЦК в Институте мировой литературы, он пытался защитить докторскую диссертацию, ему не позволили.

А история с Л.В.Карпинским, которого выдавили из "Правды" и который сам, как мне рассказывали его друзья, обходил редакцию и просил: ребята, не надо за меня заступаться, вы мне только сделаете хуже. В годы перестройки Карпинский, слава Богу, вернулся в журналистику и был даже главным редактором

"Московских новостей", но ведь в свое время его выкинули отовсюду.

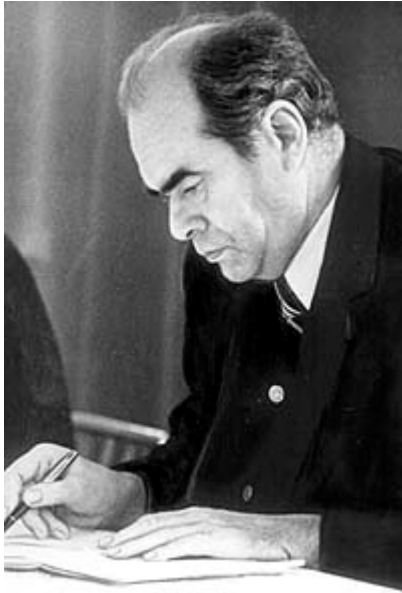
Костя Щербаков, очень известный кино- и театральный критик, поддерживавший "Современник", был уволен из "Комсомолки" из-за статьи, где начальство углядело две-три неосторожные фразы. И хорошо, что Борис Панкин, будущий дипломат, возглавлявший тогда Общество по охране авторских прав, Костю, как говорится, подхватил и направил представителем этого общества в Варшаву.

Менялись и люди. Изменился даже наш Алексей Владимирович Романов, который прежде казался мягким, либеральным, про него кто-то даже говорил: "Романов не умеет ненавидеть". Он ненавидел только Тарковского, поскольку Тарковский слишком дорого ему обошелся.

Действительно, Романову, да и не только ему, Тарковский обошелся дорого. Это стало ясно при первых же просмотрах "Андрея Рублева". Фильм снимался в обстановке повышенного к себе интереса, в том числе и со стороны прессы, еще питавшейся соками либерализма. Например, журнал "Искусство кино", который возглавляла тогда Людмила Павловна Погожева, не просто напечатал сценарий "Рублева", но и опубликовал статьи довольно известных историков, поддерживающих замысел Тарковского. Советская кинематография жила в ожидании крупного, серьезного произведения.

В Госкино фильм приняли. Состоялись просмотры в Доме кино на Воровского, которым сопутствовал необыкновенный успех, жадное внимание определяло отношение к картине. Правда, было непонятно откуда взявшееся ощущение тревоги. В эти дни я накоротке видел Андрея Арсеньевича Тарковского. Он не понимал, чего от него хотят, и говорил о не очень ему ведомых и совсем для него неведомых критиках - "странные люди". Но странные люди, может быть, не могли выразить, что они хотят, но чего они не хотели, это было понятно. Вскоре замечания по фильму прояснились: фильм однобоко трактует историю. А требовали, например, доснять Куликовскую битву. Кто-то сгоряча договорился, а может быть, и не сгоряча, а по убеждению, по злобе, до того, что эта картина антирусская, что она порочит Россию.

И вот тут я хочу сказать: на примере Тарковского выяснилось, что в системе нет логики. В истории выхода картины много странного. Вроде бы руководство согласилось с участием "Андрея Рублева" в конкурсе Венецианского кинофестиваля. Картина, тем не менее, попала в Канн. Правда, за этим можно было бы разглядеть и провокацию. На Каннском фестивале состоялись коммерческие просмотры, что сделало невозможным участие фильма в других фестивалях класса "А". Обвинили в оплошности тогдашнего представителя "Совэкспортфильма" Отара Тенейшвили.



В.Баскаков, которого горд назвать среди своих учителей

И второе, что выяснилось в связи с "Андреем Рублевым", - система себя провести не даст. Система того, что ей чуждо, не допустит. Ведь были попытки как-то спасти, смягчить ситуацию с "Рублевым". И такую попытку предпринимал Владимир Евтихианович Баскаков, первый заместитель Романова. Его потом уже, в перестроечные времена, достаточно ругали. Валерий Фомин опубликовал много документов, где есть и подпись Баскакова. Это так, но он хотел сделать систему разумной. Я очень хорошо помню: зашел к нему в приемную, и на машинке у секретаря - проект приказа по поводу фильма "Андрей Рублев". И это явно был документ, который должен был вывести фильм из-под огня. Признать высокую критику и в то же время подчеркнуть, настоять, сохранить ощущение, что мы имеем дело с великим фильмом. Но это не помогло. И в общем-то не случайно. Баскаков буквально через несколько лет после происходящих событий вынужден был уйти из номенклатуры. Даже такой тип чиновника уже был режиму неудобен. Потому что, да, Баскаков многое подписывал, но по-человечески я представляю, сколько крови, сколько переживаний стоила ему каждая подпись. Ведь все же знали: когда запрещали фильм "Комиссар", Баскаков не мог ничего сделать. Он очень хорошо относился к Саше Аскольдову, выдвигал его, послал его на режиссерские курсы, дал ему полнометражную картину для защиты диплома на этих курсах, но спасти "Комиссара" не мог. То, что он переживал, то, что он был совестлив, я знаю очень хорошо. Но система такого не терпела, и коли ты остаешься служить системе, коли у тебя нет мужества с нею порвать или коли система сама тебя не отбросила, ты будешь ее солдатом. Другого никому дано не было.

Первыми на моей памяти обитателями "застойной" полки стали Лариса Шепитько и Андрей Смирнов с их альманахом "Начало неведомого века". Там был еще и третий автор, Генрих Габай. В коридорах говорили, мол, все беды альманаха из-за него: собрался в Израиль. Но ведь сам Габай еще никуда не собирался, он потерпел на Украине за экранизацию повести А.Козачинского "Зеленый фургон". Опять же, только за неординарность. Что там было в этом "Зеленом фургоне"? Ну, ловил юный милиционер бандитов. Работал на советскую власть преданно и энергично. Однако начальство не устроил тон рассказа о юном герое. Например, характерная для того времени мелочь, там в сцене облавы вместе с героем на бандитское логово идет еще

один милиционер. У него герой спрашивает: "А у тебя патроны есть?" Он говорит: "Один". Эту реплику заменили. Милиционер показывал, что у него один патрон и говорил: "Хватит".

У Г.Натансона в фильме "Еще раз про любовь" по известной, обошедшей все театры страны пьесе Э.Радзинского "104 страницы про любовь" героиня бортпроводница, как известно, погибает. Так вот, по настоянию Министерства гражданской авиации появилась новая форма цензуры. Если картина о летчиках - ее теперь посылали на рецензию в МГА, а если об армии, то уж тут политуправление Советской Армии и все Министерство обороны вступали в дело. Так вот, когда фильм показали в Министерстве гражданской авиации, там попросили уточнить, что героиня погибает не во время обычного рейса, а во время специального, прокладывающего новый, неведомый маршрут полета. Значит, может погибнуть наша героиня, может, но в общем, у нас все в порядке, у нас на обычных рейсах аварий не бывает.

Я не хочу сказать, конечно, что в 60-е годы все ограничивалось вот таким полуанекдотическим вмешательством власти в искусство. Одним из первых полузакрытых фильмов были "Двое в степи" Анатолия Эфроса по повести Эммануила Казакевича. Блистательная, по-моему, режиссерская работа, очень неожиданная. Картина о том, как офицер проштрафился, не сумел выполнить военное задание, и его приговаривают к расстрелу. История перехода приговоренного и его конвоира через степь воплощена в фильме необыкновенно талантливо. Правда, Эфрос согласился переделать финал, придав ему оптимизм, сообщив зрителю большую уверенность - офицер как бы меняется, становится мужественнее. И в конце концов, когда он добирается до штаба, пройдя через невероятно трудные обстоятельства, участвуя в боях, у зрителя появляется надежда на то, что его не расстреляют.

Была и особая хитрая полка. Та же картина "Двое в степи" была тиражирована, отпечатана. Я, например, посмотрел ее в Алма-Ате, ее разослали по всем конторам кинопроката, она формально не была запрещена, но демонстрировали ее неохотно, и даже мне в Алма-Ате показали просто из любезности, как своему, в зале местной конторы кинопроката.

Примерно то же самое произошло позже на Украине с картиной Н.Мащенко "Комиссары". И не запрещена, а никто ее не видит. Круче обошлись с А.Кончаловским, когда он после успеха "Первого учителя" поставил фильм о современной деревне "История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж" по сценарию Юрия Клепикова, который назывался "Год спокойного солнца", то же и со "Скверным анекдотом" А.Алова и В.Наумова, последним их таким молодым фильмом, молодым по дерзости, по едкости. Хотя во время работы им пришлось сделать целый ряд актерских замен, переснимать некоторые эпизоды. Пошли они на это сами еще в фильме "Мир входящему".

То есть власть и система не шутили. Власть и система приводили все в порядок по своему разумению.

Я в своем рассказе стал чаще упоминать сотрудников Госкино, чем людей из Союза кинематографистов. И тут надо объясниться. Дело в том, что летом 1966 года, когда я уже два года проработал директором Бюро пропаганды, меня пригласил к себе, это было после Всесоюзного фестиваля в Киеве, Владимир Николаевич Головня, заместитель председателя Госкино. Он сообщил, что есть мне два предложения. Первое - перейти в систему Госкино. Речь шла о должности главного редактора на студии

"Фильмэкспорт", была такая студия, которая дублировала советские фильмы для некоммерческого показа во всех странах мира. Это предложение я не воспринял, а вот на второе согласился сразу же и с восторгом - стать главным редактором журнала "Советский фильм" (издание "Совэкспортфильма"). Туда я и перешел к осени 1966 года. С этого периода многие истории, конечно, не будучи посвященным во все до конца, я как-то узнавал, понимал, постигал через журнал.

Вот тогда мы познакомились ближе с Владимиром Евтихиановичем Баскаковым. Я оценил и благородство, и сложность его натуры, которая выражалась отнюдь не только в легендарной репутации Баскакова как человека вспыльчивого, дующего в галстук в минуты гнева. Это в нем было, но в этом больше проявлялась его неординарность, впоследствии его и погубившая. Говорят, что когда он закричал в кабинете у Шауро, тот спокойно и удивленно на него посмотрел, и участь Баскакова была решена. Он из номенклатуры был выведен, поскольку кричать, да еще в ЦК, да еще без разрешения, конечно, никому дозволено не было.

В.Е.Баскаков курировал журнал, причем делал это не формально, и журнал в итоге раскрутили, он из рекламного буклета стал действительно журналом, в нем печатались серьезные люди. Чего стоит, скажем, цикл статей Л.Аннинского об отечественных фильмах 60-х годов. Мы перепечатывали и наиболее интересные материалы из других наших киноизданий, но, конечно, если бы не Баскаков, журналу таким не быть. Потому что "Совэкспортфильм" был и тогда одной из самых дремучих организаций, несмотря на то, что субъективно там было много хороших людей.

Но во главе стоял Александр Николаевич Давыдов, человек недюжинного ума, природной хитрости, выходец из Рязани, в прошлом секретарь одного из райкомов партии Москвы, человек, который, зная свое влияние (поскольку за ним стоял КГБ и за ним было право решать судьбу любого сотрудника "Совэкспортфильма"), согнул коллектив в бараний рог. Был и Василий Смирнов, старый партийный газетчик, устраивавший "приемку" каждому советскому фильму, который надо было направлять за рубеж. Полной власти в этом смысле у "Совэкспортфильма" не было, но если можно было ограничить прохождение фильмов неугодных, даже без прямых указаний начальства, стоящего выше, "Совэкспортфильм" старался вовсю. "Гря-я-зь, - А.Н.Давыдов так, растягивая, произносил это слово, - грязь, вот, понимаете, не любят на Западе грязь в наших фильмах". Хотя трудно сказать, что в интерпретации "Совэкспортфильма" любили на Западе. Например, фильмы-балеты проваливались со страшной силой во всех странах, люди хотели видеть кино, а не телевизионные версии спектаклей из классического русского репертуара. Сам балет или цирк - да, но их киноизображение никого не вдохновляло.

В общем-то, деятельность "Совэкспортфильма" была эффективнее внутри СССР, нежели за его пределами. Я уже позже вознамерился написать диссертацию на тему "Советские фильмы за рубежом". Имея доступ к архивам секретной части "Совэкспортфильма", я изучил отчеты (примерно за десять лет) его представителей за рубежом. И каждый отчет начинался сакраментальной фразой "В связи со сложностью политической обстановки в этом году...", далее следовала констатация того, как политическая обстановка помешала представителю "Совэкспортфильма" имярек достойно выполнить возложенные на него обязанности.

Давыдов не любил журнал, не любил и попрекал меня, показывая первый номер "Советского фильма", который начал выходить, по-моему, с 1957 года: "Вот, когда я

товарищу Суслову показал этот журнал, он одобрил, сказал, что мы хорошее дело делаем. А то, что сейчас делаете вы, никому не нужно". Но он терпел, потому что руководство Госкино в лице Баскакова, да и Романова, было достаточно лояльно. Особенно Баскаков оберегал и поддерживал линию развития "Советского фильма" из буклета в журнал.



Г. Чухрай - один из искренних романтиков советского кино

Ритуал наших взаимоотношений был таков. Баскаков получал журнал, а я через какое-то время осторожно, пользуясь случаем, попадался ему на глаза или прямо записывался к нему на прием, вернее, договаривался о приеме, и он очень подробно рецензировал каждый номер журнала. Но возникали и срывы. Например, в одном из номеров было напечатано интервью с Глебом Панфиловым (это было уже на гребне успеха фильма "Начало"), и было сказано, что Глеб Панфилов приступит скоро к созданию фильма о Жанне д'Арк. Баскаков на одной из редколлегий закричал, впал в неистовство: "Мы не позволим тебе через журнал давить на нас!" Что, кого давить, почему давить, в чем дело, Владимир Евтихианович? Вот тогда впервые мне стало известно о необъяснимом для меня запрете на картину Панфилова.

Или еще. Листая при мне журнал, Баскаков сказал: "Ну вот зачем эта морда здесь?" "Мордой" был портрет актера Леонида Кулагина из фильма "Начало неведомого века" (из новеллы "Ангел", которую снимал Андрей Смирнов).

Тут надо вспомнить вот о чем. На волне косыгинских реформ в кинематографе по инициативе Григория Наумовича Чухрая было затеяно Экспериментальное творческое объединение - студия, которая должна была выработать новые механизмы усиления связи между фильмом и зрителем, заинтересованности творцов в коммерческом успехе и, соответственно, систему вознаграждения в зависимости от этого успеха. Идея сама по себе не новая, в 30-е годы существовала система отчислений режиссерам с проката, но эту систему как-то забыли, никто даже внятно не мог воспроизвести этот механизм накопления денег и перечисления их на личные счета творцов, поэтому затея Чухрая казалась тогда актуальной и перспективной.

Правда, при всем уважении к Григорию Наумовичу, хочу подчеркнуть два обстоятельства. Во-первых, конечно, душой студии был заместитель Чухрая Владимир Абрамович Познер. Его редко и мало вспоминают в наши дни, а ведь он был замечательным производственником. Долгое время он прожил в Америке, причем, говорят, что он был нашим разведчиком и крышей ему была продюсерская деятельность в Голливуде. Но эта крыша стала его призванием и судьбой. Володя Познер, его сын, мне рассказывал, что отец около четырнадцати лет прожил в

Соединенных Штатах и был вхож в дом к Рузвельту, знал многих замечательных американцев. Так вот, я думаю, что всю идею, всю композицию будущей студии Владимир Абрамович придумал сам. Вторым обстоятельством, для чего это нужно было Чухраю, блистательному режиссеру, была неудача на картине "Жили-были старик со старухой". (Все говорили, что Чухрай испортил сценарий Фрида и Дунского. Я, правда, не очень высоко и сам сценарий ставлю, хотя были даже попытки именно его выдвинуть на Ленинскую премию.) Но, конечно же, Чухраем двигало и огромное желание сделать что-то серьезное и полезное для всего кинематографа. Ему принадлежит замечательная фраза, которую я часто вспоминаю: "Все занимаются фильмами, но никто не занимается кинематографом".

К сожалению, Владимир Абрамович Познер рано ушел из жизни. После инфаркта году в 68-м он отошел от дел и вскоре умер. Злые языки говорили, что в последние годы у него испортились отношения с Чухраем. Думаю, дело не в их личных отношениях, об этом судить не берусь, но, наверное, Познер просто понял, что вся деятельность студии умело направлена властью по кругу или по колесу, словно белка.

Я-то думаю, что у него были какие-то более глобальные замыслы по изменению системы нашего производства, а не только системы подсчета доходов и гонораров авторов фильмов. Там работали и Георгий Данелия, и Эдуард Кеосаян, и Эмиль Лотяну. Именно на Экспериментальной киностудии был создан шедевр Владимира Мотыля "Белое солнце пустыни". Это удивительная, может быть, неповторимая удача, единственный выживший и давший плоды гибрид русского фольклора и американского вестерна, украшенный блестящими актерскими работами, хотя опять же злые языки тогда говорили, что, конечно, не Мотыль, а Ибрагимбеков и Ежов да плюс еще привлеченный Марк Захаров - вот кто сделали фильм. Нет, картину сделал Мотыль.

Кстати, Рустам Ибрагимбеков сравнительно недавно рассказывал мне, какую ценную роль сыграл Баскаков в судьбе "Белого солнца пустыни", о чем, когда его разоблачают как адепта застойной цензуры, забывают. Баскаков дал первый и главный совет, очень важный для фильма в целом: Сухов ни в коем случае не должен относиться к обитательницам гарема Абдуллы как к женщинам, они для него нечто бесполое. Тогда в фильме появилась раскованность и правда сказки, образ Сухова наполнился светом, подкрепленным его письмами, его видениями, явлениями в снах Катерины Матвеевны.

По поводу названия - а первоначально оно было несколько кичевое: "Спасите гарем" - Баскаков предложил искать что-нибудь нейтральное, может быть, "Белое солнце пустыни". "Берем", - сказали Ибрагимбеков и Ежов. Более того, Владимиру Евтихиановичу - это тоже подтверждает Рустам Ибрагимбеков - принадлежит крылатая фраза "Восток - дело тонкое".

Студия стала быстро набирать темпы. Но столь же быстро и энергично ее стали ограничивать в правах и возможностях. Например, помню "невидимые миру слезы", когда Г.Данелия затеял фильм "Не горюй!" по рассказу Клода Тилье "Мой дядюшка Бенжамен" (по которому, кстати, и во Франции примерно в те же годы сняли фильм с Жаком Брелем, по-моему, очень плохой). В.А.Познер решил привлечь французов, взять у них пленку "кодак". Но возник скандал. Поднял его Александр Николаевич Давыдов, который обратился к первоисточникам, к ленинским декретам о монополии внешней

торговли, и у студии ничего не вышло. В дальнейшем она сделалась просто одной из репертуаропроизводящих единиц.

Да, были картины блистательные, мощные по зрительскому потенциалу, были малоудачные. Почему-то катастрофически не получались на этой студии фильмы современной темы, кроме унылого производственного "Антрацита" что-то ничего и не вспоминается. Но были работы неожиданные, хотя подчиненные тому же закону: сделаешь фильм дешевле, быстрее - быстрее он окупится, больше получишь прибыли. Вот эта формула сработала даже в случае с такой картиной, как "Если дорог тебе твой дом", очень хорошим документальным фильмом о защите Москвы, который сделал Василий Ордынский и после которого остались бесценные архивные кадры Жукова и других военачальников той поры.

Но под самым серьезным ударом чухраевская студия оказалась, когда там запустили в производство альманах "Начало неведомого века". Беда была не в отъезде Г.Габая, беда (и вина) заключалась в попытке перенести эксперимент экономический в сферу творчества.

Глава 8

Когда сегодня многие вспоминают о том, как было хорошо раньше (государство все оплачивало), забывают, что каждая идеологическая неудача отзывалась не только на создателях фильма, на их самочувствии, на их судьбах, но и на экономическом состоянии "виновной" студии. Потому что система финансирования в нашем кино была такова: государство не давало напрямую деньги на фильм, как дает сейчас. Студии получали под новые фильмы банковские кредиты. А вот когда дело доходило до приемки фильма, государство гасило кредит. И если фильм не был принят, то не получали зарплату сотни людей. Ведь не случайно Алексей Герман во многих интервью признавался, что испытывал в связи с запретом его картин какую-то неловкость перед сотрудниками, перед всем "Ленфильмом".

В конце 60-х годов наступила пора "закрутки" в кино. Раньше, критикуя тот или иной фильм, ограничивая его прокат и показ, партийная администрация считала необходимым хотя бы апеллировать к общественности. Например, Баскаков, критикуя на одном из партийных собраний Госкино картину "Женя, Женечка и "катюша" (мне, кстати, попало за подробный разворот в "Советском фильме", посвященный этой картине), говорил: "Фронтовики возмущены. Ветераны не могут принять такое изображение войны". По поводу "Скверного анекдота" в Союзе собрали крупнейших филологов, ученых, и многие из них были искренними противниками картины, чего и не скрывали. В пору застоя подобные "собеседования" кончились. "Привлечение общественности" осталось традицией власти, но "общественность" представляли ведомства, в сферу которых "вторгался" кинематограф. Новаторство выжималось, изгонялось. Новаторство во всем - в форме, в мысли, в подходе.

К сожалению, стало происходить самое неприятное. Начали портиться нравы кинематографа. Уже невозможен был пленум Союза, который бурно праздновал победу в борьбе за фильм Калика "Человек идет за солнцем". Государство здесь, по-моему, очень удачно применило тактику "разделяй и властвуй" с помощью кнута и пряника. А кнутом и пряником одновременно были так называемые категории оценки фильма от высшей до четвертой. И каждая категория - судьба студии, радостная или трудная. Поэтому борьба за категории в те годы стала чуть ли не решающей для существования и самочувствия многих кинематографистов.

Я знал одного странного человека, работавшего в комитете со времен И.Г.Большакова, он отвечал за так называемые министерские просмотры. Как правило, он приходил на работу в середине дня и оставался на месте до глубокого вечера, пока не затихал комитет, пока не отключалась аппаратура в проекционных залах. А тогда вечерние просмотры были весьма распространены: то председатель Госкино хочет наедине с самим собой просмотреть картину, то собирают членов коллегии на предмет присуждения категории. Так вот, мне режиссеры рассказывали, что у того человека за три рубля любой режиссер мог выяснить, каким образом шло обсуждение его фильма, кто голосовал за какую категорию, кто поддерживал, кто одобрял, а кто нет.

И все-таки, стыдно в этом признаться: иллюзия, что все еще будет неплохо, не покидала такие легкомысленные головы, как моя. Да, наверное, и не только такие, как моя, а получше и посерьезнее. Помню, как умнейший, талантливейший Юра Ханютин при мне утешал Рязанова, картина которого "Человек ниоткуда" была подвергнута разгромной критике. (Критика критикой, но в то время фильм еще можно было

посмотреть: "Человек ниоткуда" благополучно путешествовал по всем так называемым народным фестивалям, которые проводило Бюро пропаганды, и собирал действительно массовую аудиторию.) Юра сказал: "Элик, а раньше ты в лучшем случае оказался бы где-нибудь на кишиневской студии". Действительно, при Сталине была такая форма наказания - ссылка куда-то в провинцию. И вот это "а раньше и теперь" еще жило в сознании. И казалось, что все наладится с "Андреем Рублевым", что разберутся даже с аскольдовским "Комиссаром". Все-таки не иссякал источник, питавший уверенность интеллигенции, что власти можно что-то объяснить.

И как бы в назидание судьба в 1968 году сделала меня если не участником, то непосредственным свидетелем такого события, после которого, конечно, иллюзии могли остаться только лишь в голове идиота. Что-то в июне меня пригласили в Союз и объявили, что я включен в делегацию, отправляющуюся в Чехословакию. Поездка предстояла интересная, по целому ряду городов.

Правда, тут же "просверкнула" такая деталь - оказывается, меня включили в состав делегации вместо Семена Израилевича Фрейлиха. Ну, в голову не могло прийти, что у него был какой-то личный штраф перед властями. Только потом я сообразил, что Фрейлих, блистательный киновед, драматург, наш вгиковский преподаватель, в то время находившийся на пике своей творческой и общественной деятельности, возглавлявший разного рода секции в Союзе, сектор кино в институте искусствознания, был слишком заметной фигурой для такой поездки. У него наверняка были друзья, какие-то связи, возникли бы неизбежные контакты, а в ту пору чем меньше контактов с чешской интеллигенцией, тем, по мнению начальства, было лучше. С этой точки зрения, я действительно был кандидатом почти идеальным. Какие у меня были связи с чешским кино? Зрительские, с детских лет, с фильма "Штрафная площадка". Контакты? Ну, когда я начал работать на Московском или на Ташкентском международном фестивалях - общался с гостями. Например, с Иржи Пуршем, с которым мы вместе на три-четыре дня по окончании Московского фестиваля летали в Ташкент. По чехословацким делегациям знал Иржи Питермана и Милоша Фиалу - общественных функционеров, работавших тогда в Союзе кинематографистов ЧССР. Вот и все мои "связи".

Так что я не особо терзался моральными проблемами, к тому же о том, что я еду вместо Фрейлиха, узнал чуть ли не от него самого. Выпили мы с ним по чашке кофе, по рюмке коньяку в буфете Дома кино и, как говорится, в дорогу.

Нас было четверо: Илья Вениаминович Вайсфельд, профессор ВГИКа, Элмар Риекстинь, оргсекретарь Союза кинематографистов Латвии, Латиф Файзиев, один из ведущих режиссеров узбекского кино, и ваш покорный слуга.

В Чехословакии проводился семинар кино клубов, посвященный советскому кино. Это была главная цель нашей поездки. Мы должны были выступать с рефератами, с сообщениями о новостях советского кино, проехать по стране с просветительской миссией.

А это было время, когда чехословацкий узел затягивался. Естественно, хотелось верить, что он будет распутан, хотя тревожные симптомы были: и неуступчивость с той стороны, и агрессия со стороны нашего руководства. Можно было даже по мельчайшим деталям сообразить, что Пражская весна аукнется и у нас. Например, был такой мерзейший человек из отдела культуры ЦК Петр Лебедев, в то время переброшенный в "Совэкспортфильм" начальником отдела социалистических стран. О его подвигах при

поездках на закупку фильмов рассказывали со смехом и с брезгливостью. Вечно пьяный, все путающий, он смешил, например, поляков, на переговорах почему-то обращаясь к теме Пушкина и утверждая, что Пушкину в нашем кино не повезло, поскольку нет мало-мальски удачной экранизации "Демона". Выступая на каком-то собрании или совещании в "Совэкспортфильме", он вдруг разразился тирадой: "Да что мы там все говорим о чешских фильмах? Нам надо нашего "Андрея Рублева" посмотреть, и станет понятно, откуда вся эта чешская волна".

Вылет наш из Москвы был назначен на утро 15 августа 1968 года. Двухдневное пребывание в Праге действительно было обставлено бесконтактно. Не припомню даже традиционного вызова в посольство. Мы не встречались также ни с кем из руководства чехословацкой кинематографии.

Нами занималась молодая женщина, функционер Союза кинематографистов. Мы были любезно приняты, хорошо обустроены и предоставлены самим себе. Нас сводили только в театр на Забрадли. По собственной инициативе, конечно, мы посетили трактир "У Калиха", выпили там пива. Гуляли по Праге. Город просто ослепил. Когда я много позже посещал Чехословакию и была возможность более обстоятельно осмотреть город, оказалось, что главное я запомнил с той первой поездки. Мы были в Гратчанах, резиденции Президента Чехословакии, осматривали замок и гуляли, гуляли, гуляли. Из чешских кинематографистов нас принял на короткое время профессор Линдхарт, знакомый Ильи Вениаминовича Вайсфельда. Вечером мы сидели с ним в кафе. Это была по сути первая и единственная обстоятельная беседа с чехом, лояльным и осторожным. Мы тоже не напирали на него с вопросами.

В первом же киоске я увидел журнал "Дикобраз", на обложке которого была изображена деревянная будка - тир, напоминающий скорее деревенскую уборную. У стойки стоял эдакий бульбообразный мужик в косоворотке. Косоворотка была расписана названиями центральных партийных органов всех стран из социалистического лагеря. Мужик держал в руках винтовку, а мишенями, по которым он стрелял, были "Демократия", "Свобода", "Чехословакия". В каком-то другом журнале, брошенном кем-то в вестибюле гостиницы, - фотография с заголовком "Не политическая ли это провокация?": Дом советской книги, а перед ним - просто куча бытового мусора. Случались у нас и короткие разговоры с пражанами, с теми, кто волей-неволей обслуживал нас в этой поездке. Запомнилась их главная интонация: упаси Боже, ни одного выпада, ни одного жеста недружелюбия. Но разговаривали с нами, как с больными, мол, смотрите, вот и у вас скоро все будет хорошо.

Поздним вечером второго дня наша провожатая посадила нас в поезд, и мы отправились к месту проведения семинара - в словацкую Жилину, крохотный городок в Малых Карпатах, обойти который можно было за тридцать минут. На вокзале нас встретил Паша Яньшин, старый мой знакомый по Госкино, который работал тогда секретарем консульства в Братиславе. С ним был представитель ССОДа Игорь Черкасов, в дальнейшем один из заместителей Николая Губенко в последнем составе советского Министерства культуры.

Нас поселили в единственной, по-моему, гостинице у вокзала. Выяснилось при этом, что обычно преподаватели семинара, каковыми мы могли себя считать, жили вместе с участниками. Здесь нас почему-то разделили - тоже знак. Удивил и жест Паши Яньшина. Он, войдя ко мне в номер, прежде всего снял телефонную трубку и сунул ее

под подушку. Он предупредил, что надо быть очень осторожным: обстановка тревожная, чехи все против нас, непонятно, чем дело кончится.

Правда, в этот же вечер, когда мы ужинали в ресторанчике гостиницы, к нам подсел словак. Стал угощать нас водкой, пить за наше здоровье и объяснять, что Словакия - это, мол, не Чехия.

На следующий день мы были уже на семинаре, он проходил в каком-то подобии местного Дома культуры. И там все началось с события, которое мне очень запомнилось в череде других, более головокружительных. Меня попросили передать Сергею Параджанову принадлежащую ему награду. Оказывается, в том же 1968 году на Фестивале трудящихся Чехословакии его "Цвет граната" получил Первый приз. Это было ново. Советские фильмы всегда получали какие-то награды на фестивалях в Чехии и Словакии. Правда, у них, особенно в 50-е годы, были какие-то странные названия: Приз труда, Приз мира. И их получали совершенно определенные наши картины. А тут приз, да еще Фестиваля трудящихся, Сергею Параджанову. Это была изящнейшая серебряная с позолотой брошь в виде ветки граната, украшенная камнями граната. Как было тогда принято, я передал этот приз в Госкино, где он, конечно, растворился в небытии. А жалко, надо было его попридержать, может быть, когда-нибудь я и вручил бы его Сергею.

Жилина - горный городок, город-курорт, август там - замечательное время. Слушателями семинара были люди, купившие специальные путевки и совмещавшие приятное с полезным - отдых с получением сведений о советском кино. Впрочем, не только о советском. Лекции начинались в 8 - 8.30 утра, сопровождалась просмотрами наших фильмов, а вечером показывали ретроспективу "Американский музыкальный фильм". Судите сами, что являлось главным манком для участников этого семинара. Организация, во всяком случае, остроумная. На второй день нашего бытия в Жилине был устроен вечер братания советских коллег со слушателями семинара. Нас провели куда-то в отдельный кабинет, накормили ужином, а потом выпустили в зал, где уже шли танцы, где рекой лилось сухое словацкое вино. Риекстинь и Вайсфельд ушли пораньше - Элмар был нездоров и хотел отдохнуть, а Илье Вениаминовичу утром надо было выступать с лекцией. Мы с Латифом остались. Все разговоры были очень дружелюбные: мол, видите, как у нас, вот что такое демократия, вот что такое Дубчек. Часа в два ночи мы с Латифом пошли в гостиницу. Несмотря на позднее время, жизнь вокруг продолжалась, на улице было много людей. И вдруг - такие вещи не забываешь - из одного дома выскочила женщина. Аккуратно одетая, в белом передничке, она выглядела как добропорядочная домашняя хозяйка, которая готовится встретить гостей, детей или мужа с работы. Не зная, кто мы, она обратилась к нам: "Русы, немцы, а поляцы порушили границу..." Первой моей мыслью было: началась третья мировая война. Значит, с одной стороны идем мы, с другой стороны идет Западная Германия. Спрашиваю: "Какие немцы?" Оказавшийся рядом молодой человек, который, видно, понимал по-русски, ответил: "Да ваши, ваши немцы". Мы помчались в гостиницу, разбудили Илью Вениаминовича, появился Игорь Черкасов, я не помню, был ли тогда Паша.

Кстати, накануне вечером Игорь и Паша обменивались политическими новостями, строили какие-то прогнозы и почему-то очень ругали Гусака, именно Гусака, мол, это словацкий националист, очень ненадежный человек.

Что же произошло? Мы включили приемник в номере Ильи Вениаминовича, и с первых же секунд из него зазвучало слово "оккупация". Я не знал тогда, что чешское радио находится в самом сердце Праги, в Гратчанах. Потом это обстоятельство отозвалось символично.

В основном шла информация, что советские войска и войска других стран социалистического лагеря без ведома правительства Чехословакии, против его воли оккупировали страну. Выступали министры. Буквально вторым или третьим выступил тогдашний председатель Комитета чехословацкой кинематографии Полидняк, услышал я и своего знакомого Иржи Пеликана, который в 50-е годы возглавлял Международный союз студентов, а при Дубчеке ведал телевидением. Все осуждали оккупацию, выражали свой протест. Было объявлено тут же, что сегодня, вот сейчас, в эти часы состоится внеочередной съезд или пленум ЦК КПЧ.

Кстати, эта деталь подсказала, что, конечно, чехи и словаки готовились к сопротивлению. Взбунтовалась не отдельная группа диссидентов - из-под советского контроля выходила правящая партия, из-под контроля выходило государство. В Чехословакии понимали, что придется столкнуться с мерами жесткими, и поэтому, наверное, многое было подготовлено заранее.

Естественно, место проведения съезда не сообщалось, но все его участники о нем знали. Стали передавать обращения чешских и словацких обкомов, тоже резкие по тону. Единственной умиротворяющей каплей (ах, как хотелось все-таки умиротворения, как хотелось поверить, что все обойдется) показалось обращение Среднечешского обкома КПЧ: "В страну вошли союзные войска, просим соблюдать спокойствие". Но преобладали призывы жесткие, как этот, из Готвальдова: "Не выходите на улицу, пусть, когда оккупанты войдут в город, они застанут его мертвым".

В три часа ночи дикторы из Праги объявили, что передачи прекращаются. Мы сидели в тишине, переваривали услышанное. Конечно, были растеряны. И вдруг услышали гул. Выскочив на балкон, увидели, как низко, со всеми зажженными бортовыми огнями, волна за волной, со стороны Советского Союза на Прагу летят военные транспортные самолеты. Это был тот самый знаменитый десант на аэродром Рузина. Вот тогда мы почувствовали: началось. До этого мысли - где оккупация? где нарушили? - а тут вот они, летят над нами. Как быть, что делать? Кто-то горько пошутил: "Ну, ребята, ведь в конце концов придут наши, что-нибудь сделают с нами".

Среди нас был наш давний друг Паша Транчик, словак из Братиславы. Он учился во ВГИКе, был одним из студентов Ильи Вениаминовича Вайсфельда, очень дружил с нашим драматургом Женей Митько, приезжал как журналист, потом как сотрудник телевидения на несколько Московских кинофестивалей. Естественно, участвовал он и в этом семинаре. Он был с нами в ночь вторжения, что очень важно, кстати. Был расстроен, подавлен, говорил об утраченных надеждах, о коварстве СССР. Я успокаивал: "Паша, ну, смотри, в конце концов, ведь еще три дня назад приехала из Москвы кинематографическая делегация, значит, никто специально не рассчитывал посылать своих вот в эту кашу". Вообще он в те дни был резок на язык (другое дело, как он себя вел), злился: "Ты не понимаешь, ты дурак. Всегда бывает так, до последнего момента делают вид, будто бы ничего не происходит, посылают разные делегации, проводят разные мероприятия. Подумай, что вы четверо значите для этой машины".

Вот так "весело" проходила ночь, в четыре утра опять заработало радио, и стало ясно - Прага захвачена нашими войсками, танки на Гратчанах, сообщения дикторов сменяет патетическая музыка.

А потом прозвучало странное: "Не верьте радиостанции "Влтава" - это радиостанция союзных войск". Действительно, начала работать некая радиостанция, якобы чешская, которая успокаивала, которая объясняла, что речь идет о

подавлении контрреволюционного заговора, но, мол, Чехословакии ничего не грозит. Но чехи и словаки быстро раскусили этот номер. Я помню и последнее сообщение: русские солдаты уже входят в здание радио, до свидания, друзья, помните нас, не верьте другим голосам.

С этого момента началась своеобразная и, в общем-то, жуткая игра. Затихли Гратчаны, но в эфире появилась новая радиостанция. Ее вскоре накрыли наши службы пеленга. С полуслова начала работать следующая. И так почти бесконечно. Мы опять вышли на балкон. По улице прошла какая-то хилая - буквально человек пятнадцать - демонстрация с национальным флагом. Более внушительно выглядело другое. Карпаты - горы невысокие (у меня осталось впечатление, будто я смотрел с территории Лужников на Ленинские горы), и мы увидели - чуть ли не на всех склонах и вершинах - очертания танков и силуэты солдат. Потом мы узнали, что это были польские войска.

Прибежал уходивший куда-то Транчик, неугомонный Паша, ругая нас, ругая Советский Союз, сказал, что есть две машины - два места на Прагу и два на Братиславу. У Вайсфельда и Файзиева на 21 августа были билеты на Москву, они почему-то должны были улететь раньше нас с Элмаром. Поэтому мы рассудили, что им сам Бог велел ехать в Прагу, чтобы вылететь в Москву, а мы с Элмаром двинемся в Братиславу, ну а дальше, как получится. Другого выхода не было.

И вот мы рано утром выехали. Опять под звуки радио. Паша переводит. Иногда попадала внутрь нашей колонны машина радиоперехвата, сопровождаемая одним-двумя БТР-ми. В селах, тому я свидетель, стояли у каждого двора женщины, дети и приветствовали наших солдат цветами. Что это - неведение, жест сокрытия страха... Но, правда, когда мы начали проезжать городки, уже там мелом на асфальте было написано: "Русские свиньи". Зачастил лозунг на стенах домов, на заборах: "Дубчек, Черник, Свобода - то е иста свобода".

Итак, мы прибыли в Братиславу. Первое, что мы увидели там, - плакат "Кто предал Чехословакию". (Ведь советское руководство аргументировало ввод войск тем, что нас попросила чешская компартия, ее представители.) Так вот, на плакате были фамилии государственных деятелей, накликавших оккупацию на Чехословакию. Причем верхние фамилии были напечатаны жирными и очень разборчивыми буквами, а постепенно шрифт будто размывался, становился нечетким. То есть внизу были фамилии деятелей, в предательстве которых не было полной уверенности. Такая вот деталь.

В Братиславе мы провели два дня в нашем консульстве. Образовалась толпа растерянных, неустроенных людей - командировочные, туристы. Многих из них отыскивали в отелях, на улицах без вещей, без билетов, без денег. Наконец всех усадили в охраняемые "Уралы" и ночью вывезли в Венгрию.

1968-й - год моего тридцатилетия. В этом возрасте предполагаются зрелость, умение и мужество анализировать. Так вот, спустя еще тридцать лет, задаю себе вопрос: насколько я осознавал то, что потом для нашего общества нашло определение как

период застоя, уловил ли я наступление этого периода, правильно ли оценил его приметы?

Назвать себя просто обывателем, сослаться на то, что я ничего не понимал, это не просто нехорошо. Нельзя было не понимать, нельзя было не видеть. Но восприятие всего того, что происходило вокруг, вызывало в моей душе, в моем разуме некое противоречие, которое я сейчас попытаюсь объяснить.

Впрочем, это объяснено и без меня, и мне лучше не делать. Имею в виду книгу Солженицына "Бодался теленок с дубом". Просто адресую читателя к этой книге и прошу вспомнить, как жестко, мудро и с каким пониманием Солженицын оценивал, например, нравственное состояние редакции "Нового мира" в 60-е годы, позицию либералов тогдашнего времени. В рассуждениях о "Новом мире" той поры, а это как раз именно та пора - середина 60-х, Солженицын отмечает ограниченность либеральной интеллигенции, ее зависимость от ею же разработанного комплекса целесообразности - хочешь достичь чего-то, уступи в том-то, не вылезай там-то... И ведь он пишет о людях замечательных, о людях, которые остаются, несмотря ни на что, гордостью нашей культуры. Что же это за правило игры, из чего оно складывается?

Наверное, оно находилось в пространстве между полюсами, которые обозначили в нашей общественной жизни два поэта, по-разному, но в равной мере противостоящие режиму. Романтик Булат Окуджава прощал, мол, не ведаем, что творим, но Александр Галич, который преодолел и цинизм, и свое благополучие, был более резок, заметил презрительно: "И нечего притворяться, мы ведаем, что творим". Так ведали или не ведали? Вот и примите по этому поводу суждение тридцатилетнего человека, достаточно благополучного, но имеющего основание сказать, что карьера и все, что происходило с ним, не было достигнуто ценой подлости, ценой чего-то недостойного, все-таки вгиковский урок крепко пошел на пользу.

В 1964 году, в двадцать шесть лет от роду, я стал директором Бюро пропаганды, а в 1966-м - главным редактором журнала "Советский фильм". И не скрою, мне это было небезразлично. Появилось чувство, что ты стал значительным, что с тобой считаются. Это очень дурманящее ощущение, оно дороже многих и многих земных благ. Появляется романтическая иллюзия, которая убеждает: ты можешь и ты сделаешь немало хорошего. Это заставляет дорожить делом, своим участием в нем. Потом уже не хочется расставаться с этой жизнью, хотя видишь многое, а раз так, то объясняешь все это какой-то высшей целесообразностью. За это, повторяю, осуждал многих людей, которые были значительно лучше меня, Солженицын.

Но не видеть, не замечать, не оценивать того, что творилось в те годы и в твоём доме, в большом твоём доме, и вокруг этого дома, было нельзя. В 1966 году я был в командировке в ГДР. Уже столько лет стояла Берлинская стена, но я видел на площади перед Бранденбургскими воротами, со стороны Унтер-ден-Линден, людей, которые будто старались заглянуть за стену, и у них ходили желваки на скулах.

В той же Чехословакии ласковая интонация в разговорах с нами опровергала утверждения нашей официальной пропаганды о том, что в Чехословакии подняли голову буржуазные недобитки.

Или, например, поездка на Кубу - это почти то же время. Идиотизм, замешанный на голоде, все объясняли блокадой американцев. Но уже тогда было ясно, что блокаду поддерживают и кубинцы. Ведь канадцы, которые сегодня, насколько я знаю, пришли в эту страну, в ее экономику, предлагали тогда развернуть туристический бизнес на

Кубе. Нет, отказались. Пусть лучше каждый трудящийся две недели отдохнет на пляжах Варадеро или поживет в отелях Гаваны. А в Гаване в гостиничных номерах гнила мебель, потому что не работали кондиционеры. Улицы были заставлены, на это было неприлично смотреть, машинами, которые просто разваливались на глазах. Кубинцы ездили, даже если на машине не было дверцы со стороны водителя, ездили, пока машина не заглохнет, тогда ее бросали в одном из переулков центра города и шли пешком.

Нам показали площадь Революции - замечательное архитектурное сооружение, даже не верится, что все это чуть ли не во время войны строилось, - и сказали: вот ЦК партии, вот Министерство обороны... Я спросил: "А где кабинет товарища Кастро?" На меня посмотрели, как на дурака, и ответили: "А никто не знает, где кабинет товарища Кастро. Никто не знает, где товарищ Кастро ночует. У него пять-шесть особняков по Гаване, вот видите этот переулок, там тоже есть один из особняков товарища Фиделя". Переулок был перекрыт охранниками в форме - мол, живем в условиях империалистической блокады, империалистического окружения. Непарадной стороной этой дурацкой игры в социализм, в конспирацию был унижительный дефицит. Когда мы пришли на премьеру фильма "Человек из Майсинуку", известный критик Эдуардо Колин демонстрировал в вестибюле Дома кино брюки, которые только что купил по карточкам, и это действительно было большое событие, заслуживающее внимания в интеллигентной среде.

Так что было делать с этим знанием, если большинству из нас не доставало духа для выступления против режима? Мы уже знали имена людей - и втайне им сочувствовали, - которые так или иначе, в песнях своих, в стихах, в поступках выражали несогласие с действиями властей. Что, успокаивать себя, как сказал недавно академик Леонид Иванович Абалкин, списком наших величайших достижений в космосе, в оборонной промышленности, в атомной энергетике? Да, они были. Успокаивать себя тем (по известной песне), "как много есть людей хороших"? Да, безусловно, хорошие люди были рядом и с ними приходилось, по счастью, общаться ежедневно.

Можно было сослаться на то, что весь мир, наверное, сошел с ума. У нас погибшая Пражская весна, на Западе в том же 1968 году майские бунты студенчества. Но главное, что нужно было вспомнить, - это заповедь Евгения Шварца: не надо быть первым учеником. Правда, в конце 60-х годов заключительная реплика фильма "Журналист", придуманная лукавым, талантливым Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым, была такова: "Пойдем переустраивать мир на основе собственных несовершенств".

Ну и успокаивали, или я успокаивал, себя тем, что какое-то количество малых, но добрых дел обязательно перейдет в какое-нибудь большое настоящее свершение. А все эти малые дела, все эти малые заботы и усилия были, конечно же, связаны с кино. В кино внешне все обстояло благополучно, кино ровно дышало, двигалось вперед величавой походкой.

В эти годы, вспомним, дебютировал и стал мастером Глеб Панфилов. Ленинградцы Илья Авербах, Виталий Мельников сняли очень хорошие фильмы. Владимир Мотыль сделал "Белое солнце пустыни". Ростоцкий вернул себе позиции среди лидеров нашего кино двумя, по-моему, прекрасными фильмами "Доживем до понедельника" и "А зори здесь тихие...". Сергей Федорович Бондарчук показал себя

мастером просто мирового класса, завершив эпопею "Война и мир", а потом сняв по заказу итальянцев, может быть, лучший свой фильм "Ватерлоо". Появились новые славные имена в республиках. Вообще, если просмотреть список советских фильмов, созданных в конце 60-х - начале 70-х, он впечатляет. В нем очень много картин, которые если не стали классикой нашего отечественного кино, то подтвердили его высокую репутацию.

И в то же время именно этот список дает почти неуловимую, но явственную информацию о тех процессах, которые вскоре вымыли из нашего кинематографа нечто весьма существенное, а со временем обескровили кино, сделали его провинциальным.

Однажды в связи с вполне благополучным фильмом Юрия Павловича Егорова "Не самый удачный день" по повести Юлиана Семенова министр А.В.Романов высказался так: "Я прямо сказал Егорову - ваш фильм не на магистральном направлении". Вот он первый критерий своеобразной селекции - магистраль или не магистраль. И даже если не знать обстоятельств вмешательства редакции, политического руководства в судьбу той или другой картины, нетрудно проследить предпочтение "магистрального направления". Это касалось и тиражей, и наград, и характера рецензий. Были, конечно, и скандалы, явные и громкие, один из первых - скандал с "Историей Аси Клячиной..." Андрея Кончаловского. Картину увечили, затапывали, ибо она не соответствовала издавна присущей российскому начальству убежденности, что, мол, народ хоть и беден, но одет чисто.

И на магистраль постепенно выдвигались картины (особенно это касалось произведений на современную тему) стерильные. Был такой небесталанный и любимый зрителями режиссер Николай Москаленко. У него был свой жанр бытовой мелодрамы на приблизительном и обязательно просветленно-социальном фоне. Это очень легко проходило, пользовалось успехом, подогретым присутствием прекрасных актеров (Нонна Мордюкова, Леонид Марков). Но были у Николая совершенно лакировочные картины, например, "Молодые", сделанные в духе "победного вранья". Но и в этих случаях начальство смотрело на экран одобрительно.

И подобное не было случайностью в конце 60-х. Вскоре поменялся сам принцип планирования кинопроизводства в стране. Если раньше Госкино опиралось на инициативу студий, на своеобразие талантов, на оригинальность замыслов, которые даже трудно было подогнать под какую-то определенную рубрику, то теперь комитет перешел к так называемому тематическому планированию. И чтобы запуститься в производство, надо было попасть в определенную клеточку-рубрику, которые тщательно выверялись в Госкино.

Это были годы осуждения мелкотемья, неприятия, например, дедрамматизации, которая пришла к нам в кинематограф с Запада. Недаром крамольной была тогда книга Виктора Демина "Фильм без интриги".

Что такое тематическая дозировка, можно вспомнить на примере многих картин. Лишь один из этих примеров, почти трагикомический - оплошность режиссера Юлия Карасика, витавшего в облаках успеха после фильма "Шестое июля". Для своего времени пьеса, а затем и сценарий Михаила Шатрова несли новую информацию о нашей истории. Раскол в советском правительстве после Брестского левоэсеровского мятежа, обстоятельства его подавления. Все это было ново и остро. Судьба фильма поколебалась какое-то время на весах партийной оценки, но потом перевесила чаша благосклонности. Пусть не покажется это странным, но помог "чехословацкий" фон.

Руководство оценило фильм, воспевающий решительность большевиков-ленинцев, их отвагу и самопожертвование в подавлении инакомыслия. Работа Ю.Карасика в конечном итоге вырвала на магистральную линию, стало быть, на линию признания, на линию официальной поддержки. При соблюдении определенных условностей, конечно. Например, в фильме не случайно была одна невнятная сцена, где Ленин разговаривал по телефону с неким наркомвоенмором. Все соратники и противники вождя названы в фильме по именам, а тут таинственный наркомвоенмор. Что же это за персонаж? Естественно, Лев Давидович Троцкий, его даже не разрешили упомянуть в фильме.

И вот что произошло дальше. Собрался очередной актив деятелей культуры в Московском городском комитете партии. Первым секретарем к тому времени уже был Виктор Васильевич Гришин. Егорычева, гонителя "Заставы Ильича", сняли, но отнюдь не за гонения на фильмы, а за какое-то неудачное выступление на совещании, проводимом Брежневым. Юлию Карасику как одному из героев дня, как одному из лучших на ту пору представителей советской творческой интеллигенции было дано на этом активе слово.

До этого я слышал беседу над писсуарами, над которыми нависли Карасик и Шатров. Не прерывая отправления естественной нужды, они обменивались репликами о том, с чем бы выступить Юлию, что ему сказать. "Посоветуй, посоветуй, Миша", - просил розовощекий Карасик.

Когда Карасик вышел на трибуну, он начал рассказывать о показе фильма за рубежом, произнес фразу, вызвавшую аплодисменты: "Хватит нам обороняться, нам надо наступать". Дальше, видно, по ходу речи он оробел и стал, путаясь, запинаясь, говорить о том, что надо бы нам не бояться показать на экране Троцкого с целью его разоблачения, разумеется. В сущности, он робко попросил разрешить мастерам искусства, мастерам кино, в частности, говорить чуть-чуть посвободнее. И это вызвало дикий гнев. Это было видно по состоянию президиума, даже по какой-то реплике Гришина. А дальше выступил драматург Георгий Мдивани, который, естественно, все понял и сказал: "Карасик, дорогой, зачем ты такие вещи говоришь, ты неправильные вещи говоришь. Ты лучше нам снимай такие хорошие фильмы, которые ты умеешь снимать". Последовали сочувственные аплодисменты.

Но история на этом не кончилась, Карасика вызывали в Союз, в Госкино, в отдел культуры ЦК. Он готов был разрядить ситуацию, уже жалел, что оказался на трибуне, хотел пойти к Виктору Васильевичу Гришину, чтобы объяснить, извиниться. Но Гришин на это, как мне рассказывали, ответил: "При всех он заявил такое, а объясняться, извиняться собирается у меня в кабинете. Нет, пусть он напишет статью, пусть публично признает свою неправоту". Вот такое аутодафе. Нет чтобы сказать человеку внятно: Троцкого мы показывать не будем. Кстати, М.Шатрову это сказали, его пьеса "Брестский мир" долго лежала в столе. Но тут важно было еще подвергнуть остракизму, унижить, напугать человека. Зловещая примета времени.

Тогда же я относительно близко познакомился с человеком, которому предстояло сыграть очень важную роль в развитии нашего кино. Это Филипп Тимофеевич Ермаш. В начале 60-х он работал в ЦК партии заведующим сектором, а потом заместителем заведующего отделом культуры. Приехал он из Свердловска, из обкома. Говорили о его близости к члену Политбюро Кириленко. Я впервые Ф.Т.Ермаша увидел на выставке, которую Иван Александрович Пырьев устроил к не состоявшемуся в очередной раз

съезду Союза кинематографистов. (Между прочим, это был 1963 год, шестой год существования оргкомитета Союза, а съезд все время переносили, отменяли.) И вот на этой выставке появился Филипп Ермаш, новый зав.сектором ЦК КПСС. Он сразу произвел впечатление человека живого, открытого, в этом я потом много раз убеждался. Его невозможно "писать" какой-то одной краской, он действительно сын своей эпохи, он сын партии, он аппаратчик. Но он не боялся общения, не боялся спорить с "рядовым". Даже если он выступал неудачно, то готов был это признать. Вот, например, в Госкино шло обсуждение фильма Саши Митты "Гори, гори, моя звезда", и Ермаш, выступая, оговорился, сказав, что режиссер Наумов в образе белогвардейца играет самого себя. Последовало притворное возмущение Владимира Наумовича - как самого себя? Филипп Тимофеевич в этой ситуации не счел зазорным извиниться, засмеяться вместе со всеми по поводу неудачной фразы.

Теперь по-разному оценивают его деятельность: кто с ностальгией или в пику новому начальству говорит, что лучше не было у нас министра, кто злобно наскакивает на него, особенно когда он пытается объясниться через печать, как на самом деле у него складывались отношения с Тарковским, как он защищал того или другого режиссера.

Примерно с 1969 года было ясно, что Ф.Т.Ермаш придет в Госкино. Репутация А.В.Романова уже осложнилась критической массой запретов, недоразумений с творческими работниками, и не только. Центральные газеты несколько раз публиковали программные (а порой и неадекватные по резкости) статьи о том, что в советском кино дела идут плохо, торжествует мелкотемье. Факт, что Ермаша ждали. И он все чаще и чаще появлялся и в Союзе кинематографистов, и на коллегии Госкино. По его поведению, высказываниям чувствовалось, что вызревает новый лидер отечественного кино. Но его приход состоялся позже и совпал (действительно совпал) с переменой и в моей судьбе.

Дело в том, что, наверное, я уже "пересидел" в журнале "Советский фильм", работа была не пыльная, я успевал и поработать на фестивалях, и что-то писать, но тем не менее, вынужденное безделье, вынужденное свободное время иногда тяготили.

Тем более что в самом "Совэкспортфильме" я так и не прижился. В частности, до самых последних дней как-то с подозрением ко мне относился Александр Николаевич Давыдов. Он считал странным, что за шесть лет я ни разу не попытался проникнуть в когорту представителей объединения за рубежом. Я искренне этого не хотел. Чем вызвал с самого начала недоуменное внимание Александра Николаевича. И отношения у нас все время не клеились, а потом все это осложнилось, когда его первый заместитель Александр Махов попал в неприятную историю. Дело в том, что Махов, умный, интеллигентный человек, был несколько испорчен, избалован иммунитетом родственных связей и доброго отношения начальства. В "Совэкспортфильме" он был явным претендентом на место Давыдова, уже пожилого человека. Махов был всеобщим любимцем и позволял себе, что называется, вольное поведение. Но мудрый Давыдов (а опыт у него был большой) дождался своего часа. Махов поехал в Ленинград на кинорынок социалистических стран, там напился, набузил в Музее Пушкина на Мойке. Его даже обвиняли в том, что он пытался украсть миниатюру, изображающую Екатерину Дантес, с целью вывезти ее за рубеж. Он получил какой-то срок полуусловный. В той истории я его поддерживал, ибо ценил в нем специалиста и не верил в его злостные криминальные намерения. Это окончательно испортило

отношения с Давыдовым. Да и объективно в "Совэкспортфильме" становилось работать все труднее и труднее. Все попытки, как теперь говорят, раскрутить журнал наткнулись на сопротивление.

Короче говоря, по этим и другим причинам я опять стал оглядываться по сторонам, и в тот момент пришло предложение от Евгения Даниловича Суркова, главного редактора "Искусства кино".

Глава 9

Мой переход в "Искусство кино" затянулся до весны 1972 года. Причем возникли обстоятельства, которые могли бы ситуацию переменить. Ведь приказ о моем переводе из "Советского фильма" был подписан Романовым в тот самый день, когда на пенсию был отправлен Давыдов. А еще через короткое время в "Совэкспортфильм" пришел посланец, передовой гонец Ф.Т.Ермаша Михаил Владимирович Александров. Вскоре было издано постановление ЦК о необходимости укрепления государственного руководства в кинематографии, Романов был освобожден от должности, председателем Госкино СССР назначили Филиппа Тимофеевича Ермаша. Знай я об этом хоть за сутки, не уверен, как поступил бы. Во всяком случае, меня многие осуждали за поспешность, в частности, М.В.Александров был очень недоволен, что я ухожу. Но факт свершился, и бессмысленно сегодня гадать, как все сложилось бы в дальнейшем. Можно предположить, что, оставаясь в "Совэкспортфильме", я вырулил бы на представительскую дорожку или был бы назначен в аппарат комитета. Прежде мне этого очень хотелось, не скрою, но, вкусив журналистики, я за эти годы особым почтением проникся к "Искусству кино".

Журнал Людмилы Павловны Погожевой был блистательным. В нем родилась критика, которую я называю критикой "парящей". Вопреки цензуре, опираясь на явления, малоизвестные в кино или, точнее, малодоступные, она сумела реконструировать картину мирового кинопроцесса, отстоять достойное отношение к нашим фильмам, которые не относились к "магистральным". В "Искусстве кино" писали Майя Туровская, Нея Зоркая, Юрий Ханютин - великолепная плеяда критиков. Когда я имел счастье беседовать с Микеланджело Антониони, он, с подачи одного из своих ассистентов, спросил: "А вы помните, где была напечатана первая статья обо мне в Советском Союзе?" Я-то не помнил, а вот Антониони не забыл: это было в "Искусстве кино", и мне был точно назван номер журнала.

Конечно, и сотрудников редакции я воспринимал как небожителей. Мне довелось работать с многими из старой гвардии, и могу сказать, что хотя они и "оказались" вполне земными, обычными людьми, но людьми замечательными. И для меня сам факт приглашения в "Искусство кино" был честью, радостью.

Впрочем, можно было бы найти и основания для скепсиса. Ведь журнал стал опальным, ушла Погожева, за ней ушли многие редакторы. Но оставалась Нина Игнатьева, оставался Лев Рыбак, оставался, что было главным для меня, Миша Сулькин, с которым я был более близок. Суркова я не знал.

Он появился в кино еще в романовские времена, руководил сценарной коллегией, был советником председателя Госкино. К стыду своему, я не читал ни одной из его статей, книг. Слышал о нем преимущественно плохое. Например, Боря Бланк, мой приятель с институтских времен, вспоминал, что во времена работы Климова над "Агонией" Е.Д.Сурков частенько писал тому личные записки, предостерегая, направляя, советуя, а потом копии этих личных записок оказывались в ЦК. Говорили даже о какой-то психической болезни Суркова, мол, он лает, забравшись под стол. Серьезнее предостерег меня Р.Н.Юренин: "Армен, имейте в виду, что у этого человека напрочь атрофированы такие свойства, как нравственность и честь".

И все-таки, все-таки мне очень хотелось в "Искусство кино".

И вот удивительно. Семь лет я работал в Бюро пропаганды, шесть с небольшим - в журнале "Советский фильм" и помню эти годы как целую жизнь. Двенадцать лет работы в "Искусстве кино" воспринимаю сейчас как один миг, достаточно стремительный. Может быть, дело возраста: был моложе, больше впечатлений.

Общение с Сурковым состояло из приятия и неприятия, из сближений и достаточно резких размолвок, из внутренней даже не ненависти, а усталости от этого человека и эпизодов безусловного им восхищения. Я объясню это ответом на вопрос Евгения Даниловича, который он задал мне после просмотра "Сталкера". "Сталкер" проходил очень тяжело, хотя все знают о том, что Тарковскому позволили заново переснять картину на основании его заявления о техническом браке. Один из режиссеров, член коллегии Госкино, говорил мне: "Армен, ну ты объясни, что это такое. У меня впечатление, будто меня через какую-то грязную помойную трубу протащили".

И вот на фоне и в пылу подобных разговоров Сурков спросил: "Ну хорошо, Армен Николаевич, вы считаете, это искусство?" Я отвечаю: "Конечно". "А дальше, - заметил он, - все, что угодно". Эти слова я поставил бы эпиграфом к моему рассказу о Суркове.

Евгений Сурков - личность? Крупная личность? Блистательная личность? Да, да, да - отвечаю я на эти вопросы. И добавляю: а дальше - все, что угодно. Замечу сразу, я не биограф Суркова и не ставлю перед собой задачу точно восстановить весь его творческий и жизненный путь. К тому же флер неопределенности, недосказанности - это в стиле Евгения Даниловича. Я суммирую то, что слышал от него самого. И связь с Нижним Новгородом, с Волгой. Интеллигентная, почти чеховская семья. С другой стороны, какие-то упоминания о латышских корнях. Он довольно долго был близок к Театру Моссовета, к коллективу Завадского, сопровождал театр и в годы его пребывания в Ростове-на-Дону. Когда Сергей Федорович Бондарчук поздравлял Суркова с 60-летием, он с восторгом вспоминал лекции, которые Евгений Данилович читал студентам предвоенного Ростовского театрального училища. Сурков, в свою очередь, тоже говорил, что помнит Бондарчука-студента, его увлеченность лекциями.

При этом даже в сборниках трудов Евгения Даниловича я не обнаружил ни одной статьи, которая бы сделала погоду в критике, могла бы претендовать на роль события в общественной мысли. В основном это была критика, которую он сам называл сервильной, она была крепко связана с какими-то событиями процесса и достаточно внятно и талантливо их восстанавливала. Будь то очерк памяти актера или актрисы, будь то рецензия в "Искусстве кино" и в других изданиях. У меня создалось впечатление, что работа Суркова на разных административных и полуполуправительственных постах, его преподавание в Академии наук, в Академии общественных наук, первый его переход во ВГИК, где он выпустил несколько мастерских, компенсировали годы его молчания как критика. В основном авторская деятельность Суркова развернулась при вступлении его в должность главного редактора "Искусства кино".

Ходили легенды о его характере, многие тянулись через десятилетия, и не все были адекватны. Сразу хочу оговориться - не видел, не слышал Суркова лающим. Равно как и не слышал Суркова, пафосно рассуждающим о том, что он "золотое перо" партии (пустили такую утку со ссылкой на него самого). Неправда, это совершенно не в характере Евгения Даниловича. Мне он рассказывал версию о "золотом перо" достаточно иронически, утверждая, что Дмитрий Алексеевич Поликарпов, знаменитый

в свое время заведующий отделом в ЦК, как-то сказал: "Ну ты - золотое перо партии". Сурков это процитировал мне в разговоре с удовольствием, но без самовозвышающего пафоса.

Хотя многие из кинематографистов относились к нему со знаком минус, я ни от кого не слышал, что Сурков вел себя недостойно, скажем, в годы борьбы с космополитизмом. Сам он вспоминал эти годы как наблюдатель, как свидетель. Не могу также сказать, что Сурков приложил руку к потоплению какого-то кинопроизведения в период нашего с ним сотрудничества.

У него были личные приязни и неприязни. Например, когда "Литературная газета" ловко поддела Любимова (с которым у Суркова, по-моему, были давние недобрые отношения), цитируя парижские газеты (а это было во время гастролей театра), где говорилось о том, что актеры чуть ли не распределяют свой доход, Сурков, восхитившись тем, как прищучили Любимова, даже послал в "Литературку" поздравительную записку. Вот это Сурков. Но сам он никуда не писал, от него до поры до времени нельзя было ожидать какого-то проявления подлости.

У него был отменный вкус, он был блистательно образован, и когда именно эти свойства его личности сливались с возможностью обратить их на достойный предмет исследования, результаты были превосходны. Перечитайте сейчас его рецензии, например, на фильм "Три дня Виктора Чернышева" Е.Григорьева и М.Осепьяна или на фильм "Лютый" Толомуша Океева - это просто замечательные критические работы. Я не верю, что ему нравились фильмы Герасимова, Юткевича, однако он писал и о них. И тогда свойства его дара, его воспитания и образования служили нарядной и тяжеловесной декорацией для сокрытия неуважения или равнодушия к тому, о чем он пишет. С этой же целью, когда что-то для него самого было небесспорно или он понимал, что официальная оценка того или иного произведения была явно завышена, он, как бы оберегая честь мундира критика, аналитика, прибегал к способу, который Ильф и Петров называли "возбуждать ярость масс". В подшивках журнала можно обнаружить огромное количество "общественных" откликов. Снимается, например, документальный фильм о Леониде Ильиче Брежневе - на страницах "Искусства кино" отклики. Появляется фильм "Москва слезам не верит" - Сурков откликается на него, собрав в редакции "круглый стол" с участием "лучших людей" Фрунзенского райкома партии, после чего пишет эдакую победную репликацию Ермашу: "Филипп Тимофеевич, мы победили, фильм поддержан трудящимися нашего района. На дискуссии выступило столько-то, среди них - передовые рабочие, даже один Герой соцтруда..." Чего больше в этом - иронии или совершенно бесстрашного расчета на то, что начальству это нужно, начальство это проглотит?

Кстати, он знал досконально, что начальство проглотит, а что нет. Помню, как он заставил меня уламывать Андрея Смирнова убрать матерщину в сценарии "Рябина - ягода нежная"¹ (журнал его напечатал). При этом убежденно обещал: "Вы скажите ему, что это очень талантливый замысел, очень нужное направление в нашем кино, мы его обязательно поддержим". Поддержки, конечно, не последовало, поскольку начальство все равно осталось фильмом весьма недоволено.

Он также очень любил использовать молодых авторов или сотрудников редакции для решения идеологических задач. Прежде я не слышал о том, чтобы Сурков кого-то погубил или что он был инициатором проработочной кампании, но до моего прихода в редакцию (это тоже был такой знак предостережения) был случай, когда его игра

оказалась совсем не безобидной. Я имею в виду статью "Классика на марше" Димы Шацилло - тогда молодого и одаренного, но потом несостоявшегося критика, который по непонятным причинам как-то потерял себя и рано ушел из жизни, - написанную под диктовку или под правку Суркова (а редактор, правщик Евгений Данилович был гениальный). Это была размашистая, проработочная статья, главным объектом которой стал Виктор Демин, в одной из своих работ написавший, что Чапаева убила его человечность. Сурков, конечно, этого стерпеть не мог - как же так, а где классовый подход, где законы революционной морали, что это за абстрактная человечность или бесчеловечность? Я думаю, что его, читающего в подлинниках Гёте, Гейне, вообще человека с изощренным, богатейшим кругом чтения, столь примитивно вопросы классового подхода не волновали. Но надо было, надо, потому что такого утверждения, которое позволил себе Демин, начальство не проглотит.

Иногда у меня закрадывалось сомнение, а существует ли для Евгения Даниловича как объект уважения само понятие - советская культура, советская литература, советская драматургия. Безусловно, он очень любил театр. Но опять-таки, мне кажется, он больше любил людей театра. В последние годы его театральные дружбы, привязанности были связаны с семейными обстоятельствами. Да, театр он действительно любил, я бы сказал, булгаковской любовью. В его сборниках статей можно обнаружить имена, которые даже не все театроведы помнят. Он видел многих, со многими встречался, о многих рассказывал.

Евгений Данилович очень любил драматурга Н.Ф.Погодина. Я не слышал от него иного имени, произносимого с таким же уважением, с таким же восхищением. Но вот что удивительно, он никогда не говорил о пьесах Погодина. Только однажды при мне в беседе с Виктором Сергеевичем Розовым он заговорил о проблеме погодинских финалов. Он считал, что финалы никогда не удавались Погодину. И добавил, что Погодин слишком часто повторял фразу: "Я им бросил кость". Слишком, мол, он много костей набросал тем, кто этих костей ждал. Он не оценивал пьесы с нравственной, художественной, даже политической точки зрения. И любил он Погодина вне зависимости от его драматургического дара и драматургического наследия, ценил его пронизательность. "Представляете, какой это был умный человек! - говорил он. - На третьей-четвертой минуте разговора Погодин понимал все, что вы хотите ему сказать. И смотрел на вас так пронизательно, что разговор дальше было трудно продолжать".

Общаясь с Сурковым, я думал, что есть, наверное, у него какая-то потаенная жизнь, обустроенная книжными полками в его квартире, жизнь, где он находит отраду, черпает вдохновение, оттачивает свой дар. Да, его образованность, талант помогали строить эдакие своеобразные декорации, загораживающие подчас равнодушие к тому, о чем он писал. Да, эти декорации строились из материала блистательного. Я вспоминаю его рецензии на "Сюжет для небольшого рассказа" С.Юткевича (у них был период дружбы, Евгений Данилович считал нужным с ним дружить), на фильм С.Герасимова "У озера", и было интересно понять даже не его отношение к картинам (естественно, он делал вид, что хорошо относится), но его сопутствующие рассуждения о творчестве Чехова, об эпохе, на фоне которой это творчество развивалось и состоялось. Притом он не очень-то и дорожил словом написанным, хотя, повторяю, был въедлив в редакции и переписывал не только чужие, но и собственные статьи по многу раз (это всегда было мучение, когда журнал сдавался в набор). Однажды он мне рассказал, смеясь, как, еще будучи относительно молодым критиком, написал рецензию на мхатовскую редакцию

"Дяди Вани" 40-х годов, где критически оценивал исполнение роли Астрова Борисом Ливановым. А утром, открыв газету, прочел, что Ливанов справился с ролью блестяще. Такие вещи его не угнетали. И я думал в этой связи: а ради чего он вот так нескладно устроил свою жизнь? Точно, не ради материальных благ. К деньгам он относился достаточно легко.

Есть его собственная версия на сей счет, которую он никогда не формулировал, но выдвигал очень ощутимо, так, чтобы все это поняли и почувствовали, что он, мол, кидает кости, но ради того, чтобы иметь право сказать свое. Вот, предположим, мы сегодня горячо откликаемся на фильм о Брежневе или на книгу Брежнева, а завтра мы поддержим Тарковского.

У Суркова были две искренние привязанности, если говорить о кинемире, - это А.Тарковский и Г.Козинцев. С Тарковским было общение на семейном уровне, а все публикации Козинцева начинались с журнала "Искусство кино". Однажды Сурков сообщил мне радостно: "Знаете, я вчера встречался с Тарковским. Он мне предлагает театр вместе создать. "Я буду, как Станиславский, - смеясь процитировал Евгений Данилович Тарковского, - а вы - Немирович-Данченко". Но много лет спустя, когда Валерий Фомин в одной из своих статей о советской цензуре живописал жизнь Тарковского, он коснулся этих намерений режиссера создать свой театр и процитировал в переводе с немецкого у нас до сих пор неизвестные дневники Тарковского, изданные на Западе, где тот же эпизод был рассказан с крайне нелестными для Евгения Даниловича комментариями.

Такова оборотная сторона медали этой дружбы. Но должен сказать, что во имя Тарковского Сурков совершал поступки. Например, я знаю, что он отстаивал "Сталкера" на коллегии Госкино, и как раз в то время прозвучала фраза: "Признаете, что это искусство? А дальше - все, что угодно".

А вот из разряда "что угодно": он так и не решился вовремя опубликовать статью в своем журнале к 50-летию Тарковского.

А у Козинцева в последних книжках, письмах встречаются слова по поводу его публикаций в "Искусстве кино": с болью и даже с брезгливостью он пишет о поправках, которые вынужденно, по настоянию редакции вносил в свои будущие книги, а Е.Д.Суркова просто не упоминает.

Была в характере Евгения Даниловича важнейшая краска - желание постоянно возвращаться в верхних слоях общества. Это ему доставляло больше удовольствия, чем казенная дача, паек на Грановского, поликлиника (хотя поликлиника для него всегда была важна, он часто чувствовал себя плохо). В начальственных должностях его привлекала причастность. Причастность к кнопкам власти. Это он очень ценил. Но человек он был весьма и весьма осторожный. По его рассказам, в его жизни был лишь один эпизод, где он оказался вынужденно смелым. Работая в Главреперткоме, он подписал афишу спектакля в Малом театре, где героем пьесы был Сталин в исполнении Алексея Денисовича Дикого. Дикий играл Сталина без акцента. Это вызывало много волнений, споров среди тех, кто принимал спектакль. Не подписывать афишу было нельзя, подписать - опасно, а потом сотрудники Главреперткома узнали, что сам Сталин приезжал на спектакль, и было три дня томительного ожидания, после чего стала известна сталинская оценка: актер Дикий играет правильно, акцент, национальность в данном случае не имеют значения. Подобные "приключения" Сурков весьма ценил. Причем он не хотел, чтобы его обязательно любили, почитали, уважали.

Но он хотел, чтобы его чувствовали. Чтобы его присутствие в этом мире постоянно давило, я настаиваю на этом слове, давило на людей.

Я наблюдал катастрофический день в жизни Евгения Даниловича Суркова, когда, если мне память не изменяет, на IV съезде кинематографистов его обшикали и согнали с трибуны. Убила-то его не ненависть, не неприятие, а нежелание зала его слушать. Мы тогда гуляли по двору Кремля, и мне казалось, что этот провал на съезде - только начало. У Суркова началась череда проколов в его системе.

А сама система была и сложна, и проста. Поначалу ее как-то очень трудно было угадать, уловить. Во-первых, конечно, в основе всего лежал несомненный магнетизм личности. Разговаривая с ним на любую тему, от бытовой до самой высокой, вы чувствовали и силу интеллекта, и силу пронизательности этого человека. Но с ним всегда было непросто, особенно если надо было решить какой-то вопрос. Понять его мнение было еще сложнее.

Даже когда он болел, он очень охотно принимал сотрудников редакции, иногда авторов у себя дома. ореол хозяина прекрасно поставленного дома оказывал сильное воздействие на посетителя. Иногда он допускал то, что казалось на первый взгляд мелочностью. Однажды, когда он отдыхал в Барвихе, он устроил истерику по телефону, узнав, что Ольга, его дочь, приедет к нему не на "Волге", а на "Москвиче"-пирожке. Это, конечно, был бы удар по репутации, удар по комфортности самочувствия. Тогда я представления не имел о том, что такое эта Барвиха, - ближе забора я к этому заведению не подходил, но вот сейчас, когда я диктую эти строки в Барвихе, я уже лучше понимаю Суркова. Порой он мог затеять странную игру без правил и даже без реального результата. Например, почему-то он решил не печатать сценарий Эдуарда Володарского и Никиты Михалкова "Свой среди чужих, чужой среди своих", по которому Никита Михалков поставил свой дебютный фильм. И папа упрашивал, и Никита звонил, и резкие были разговоры, и ласковые - нет, сценарий в "Искусстве кино" так и не появился. Он не был хуже того, что печаталось в журнале в тот же период, но вот Евгений Данилович Сурков отказался опубликовать сценарий Никиты Михалкова. Это производило впечатление на окружающих.

Или в свое время Миша Козаков дождался первой о себе большой книги, написала ее Элеонора Тадэ в серии об актерах, которую выпускало издательство "Искусство". Ну книга как книга, журналистский очерк с киноведческим уклоном. Сурков поручил сотруднице журнала написать отрицательную рецензию. Причем неадекватно отрицательную. Козаков возмутился, прислал в редакцию письмо автору рецензии. На письмо отвечал уже сам Сурков и в изысканно резких выражениях выпорол, как он говорил, Михаила Козакова. Зачем, почему? Как говорится, знай Суркова, помни о Суркове.

Как-то он приехал с писательского пленума, и я спросил его: "Евгений Данилович, что вы так быстро сбежали?" "А что там сидеть? Куда надо, выбрали, где надо, упомянули, а остальное там неинтересно". Или вот что еще он однажды придумал. Когда дошли слухи, что на него обижен Чингиз Айтматов и вообще что-то такое нелестное говорят о нем киргизские кинематографисты, он сразу же отправился во Фрунзе. Дел там никаких не было, повод он даже не искал, он просто полетел, сообщив предварительно через Госкино Киргизии, что прибудет на два дня. И вернулся с результатом, которым был чрезвычайно доволен: на аэродроме его встречали все ведущие кинематографисты Киргизии во главе с Чингизом Айтматовым.

Впрочем, методы его самоутверждения не всегда были безобидными. Я имею в виду эпизод несостоявшегося вступления в партию Нины Александровны Игнатъевой. Нина Игнатъева, талантливый критик и очень хороший человек, всей душой, жизнью, биографией прикипевшая к "Искусству кино" еще во времена Погожевой, в свое время колебалась, не уйти ли ей вслед за Погожевой, но, как и сейчас, не много было мест, куда бы можно было уйти. И когда Сурков после периода некоей борьбы в редакции и наивных попыток ветеранов "Искусства кино" сбросить его предложил ей начать работать с чистого листа, она согласилась. И работала, вместе с нами со всеми подчиняясь Суркову и достаточно удачно сохраняя себя, свою репутацию, свое реноме.

Через несколько лет он вдруг стал преследовать Нину, как, знаете, зверя на охоте, предложением вступить в партию. Кинематографическая Москва зашумела, зашептала при этом известии. А Нина Александровна искренне страдала, я представляю, сколько она и бессонных ночей провела, и слез пролила, потому что это совершенно противоречило ее мировоззрению. Но Сурков был неумолим и неотвратим. То посулами, то угрозами, то ссылками на какие-то высшие соображения, то адресуясь к чьему-то таинственному мнению наверху, он все время сжимал удавку на ее шее. И вот чудо - как только Нина Александровна сказала "да", как только Сурков об этом радостно сообщил всем, он сразу все забыл, как будто ничего и не было.

Был случай, когда Сурков не отказал себе в удовольствии подмять и меня. Он соблазнил меня предложением написать большую статью к 50-летию СССР о возникновении новой исторической общности - советского народа, - которая, до сих пор убежден, все-таки существовала, хоть мы сейчас это и отрицаем. И мне это было интересно. Это была, может быть, одна из самых серьезных в моей жизни работ, потому что объектами исследования были фильмы Василия Шукшина, Генриха Маляна, Отара Иоселиани. Кстати, в этой моей статье впервые в московской прессе в полный голос дана была позитивная оценка "Листопада". Но Сурков с каким-то иезуитским сладострастием вписал мне - а я это, увы, принял - во вступление цитаты из доклада Брежнева и, естественно, восторженную оценку мыслей нашего тогдашнего генсека. Мне он говорил: "Армен Николаевич, не сопротивляйтесь, вас могут обвинить в небрежности".

Но при всей видимой сложности его системы в основе ее лежало в общем-то достаточно упрощенное представление о человеке, которого можно соблазнить, купить, продать. Я убедился в этом, когда в 1975 году мы готовили номер к годовщине Победы, естественно, обдумывали его план, прикидывали, из каких материалов он мог бы состоять, и я предложил: "Евгений Данилович, давайте сделаем публикацию о том, как советское кино в 1941 году сумело так быстро перестроиться и просто с колес перейти на военные рельсы. Ведь это довольно любопытно сейчас с точки зрения производства". Он ответил: "А чего тут любопытного? Просто боялись, что разбронировать и отправят на фронт, поэтому все старались". До сих пор помню это поразительное замечание, красноречиво говорящее о его отношении к людям. Может быть, это отношение и было причиной его нескольких достаточно крупных проколов, которые он сам себе не мог объяснить или объяснял достаточно примитивно. Первый связан с публикацией статьи Юрия Богомолова "Грузинское кино: отношение к действительности", которая вызвала явную и даже демонстративную волну неприязни к журналу и к его главному редактору.

Тут надо объяснить предысторию появления статьи. Дело в том, что примерно в 1977 - 1978 годы грузинское кино переживало спад, причем это отнюдь не было закономерным явлением. Наверное, не надо напоминать читателю, знакомому с историей советского кинематографа, что грузинское кино всегда находилось под подозрением у начальства, хотя все понимали, что без фильмов Иоселиани, Абуладзе, братьев Шенгелая, более молодых Квирикадзе и Эсадзе в общей палитре отечественного кино недоставало бы существенной выразительной краски.

На тбилисской - как, впрочем, и на любой другой - киностудии работали и режиссеры, которых можно назвать "вторым эшелонem". Снимали фильмы, часто очень симпатичные, не более того. И вот так случилось, что в течение года несколько картин такого сорта как бы представили всесоюзному зрителю - а стало быть, и кинематографической общественности - грузинское кино.

А тут еще прокатчики подготовили для Ермаша справку, из которой следовало, что зрители очень плохо смотрят грузинские фильмы. Кстати, любопытная деталь (я видел эту справку): в республиках Прибалтики грузинские картины собирали значительно больше зрителей, чем в самой Грузии. И вот однажды на коллегии Ермаш бросил реплику: дескать, носимся мы с грузинским кино, а ведь народ-то его смотреть не хочет. Куда же, мол, они идут-то?

Уверен, что эта реплика Ф.Т.Ермаша, услышанная членом коллегии Е.Д.Сурковым, и послужила толчком к организации этой статьи.

Почему за это взялся Юрий Богомолов, я не знаю. Знаю только, что он очень переживал всю ситуацию по выходе статьи, когда возник уже совершенно определенный резонанс. В общем-то, писал он о фильмах, каждый из которых, наверное, критики заслуживал, но все дело в том, что за скобки было выведено великое современное грузинское кино. Такая аранжировка статьи, начиная от заголовка "Грузинское кино: отношение к действительности" и заканчивая редакционной репликой, которая, несомненно, варьировала слова Филиппа Тимофеевича Ермаша, создала ощущение тенденциозного проработочного документа.

Скандал не замедлил возникнуть. Р.Чхеидзе был в ярости. Встревожились Л.Кулиджанов и А.Караганов. Скоро к нам приехала большая - девять человек - делегация грузинских кинематографистов во главе с Эльдаром Шенгелая и Корой Церетели. "Круглый стол" в редакции больше напоминал какие-то дипломатические переговоры с пожеланиями понимать друг друга, с заверениями в добром взаимном отношении. Завершилось все с грузинским изяществом. Эльдар Шенгелая сказал, что у него день рождения, и предложил всем выпить грузинского коньяку. На том и порешили. Но, как оказалось, не закончили.

В апреле 1980 года был назначен выездной секретариат Союза кинематографистов СССР в Тбилиси. Евгений Данилович любезно предложил мне поехать туда. Все-таки, может быть, люди вернутся к вопросам, адресованным журналу, надо будет ответить. Чудная тбилисская весна для меня обернулась абсолютной чернотой. Сколько ругани, сколько презрения было вылито на мою голову, поскольку я представлял журнал! Причем, надо еще отметить, что грузины хорошо организовали этот секретариат, и очень трудно было отделить завтрак от утреннего заседания, обед - от дневного, ужин - от вечернего, и многие были под градусом. Поэтому не буду даже называть персонажи по фамилиям, но все "несли" журнал, "несли" Суркова так, что иногда я задавал себе вопрос: "Как я теперь вернусь в Москву?" Даже Сергей Аполлинариевич Герасимов,

который тоже был там, сказал: "Нельзя так разговаривать с художниками, это тон недостойный". Лиознова говорила: "Да наплюйте вы на этот журнал". Кто-то утверждал, что Сурков - это средний театральный критик и прислушиваться к его мнению не надо.

Сурков, конечно, знал - и не из одного источника - и о характере дискуссий, и о встрече с Э.А.Шеварднадзе в ЦК партии. А тот принял по-королевски - не то слово, по-братски не только нас, но в первую очередь грузинских кинематографистов. Он со всеми был на "ты", всех знал по именам. Когда я ему представлялся и сказал о публикации в "Искусстве кино": "Эдуард Амвросиевич, это статья дискуссионная", - он стал говорить, что о грузинском кино нельзя так судить. Если в Москве считают, что оно слабо отражает современность, то для грузин их кино - это самое острое и горячее отражение современности, это оздоровление обстановки в республике (прошло семь лет после его воцарения), и партия грузинское кино никому не отдаст. Когда мы прощались, я сказал: "Эдуард Амвросиевич, извините, если что не так". Он улыбнулся той улыбкой, за которую его прозвали потом "серебряной лисой", и ответил: "Ну у вас же была дискуссия".

Так вот, конечно, Евгений Данилович все это знал. Наверное, и от людей, которым я доверительно рассказывал подробности поездки. Он занервничал, а когда он нервничал - особенно в последние три-четыре года нашего сотрудничества - он легко впадал в мелкую пакостность. И мне вдруг говорит: "Тут мне звонил Эльдар Шенгелая и сказал, что вы очень неудачно выступали, что если бы выступили удачнее, то все бы повернулось иначе". Но, увидев мой разъяренно-недоуменный взгляд, он тему свернул и больше никогда этим аргументом не пользовался. В конце концов он сказал: "Вы знаете, Армен Николаевич, я ошибся. Я недооценил укорененности грузинского кино в Москве". Так он пытался объяснить себе свое поражение, несомненное и серьезное поражение. Он не сразу понял, что встревожило людей. А судя по всему, все сразу вспомнили напечатанную также при Суркове статью Михаила Блеймана "Архаисты и новаторы", в которой было подвергнуто теоретическому разгрому украинское поэтическое кино, что вылилось в практические запреты снимать фильмы национальной школы. В период работы в "Искусстве кино" я был как-то в Киеве и слушал доклад Большака, тогдашнего председателя Госкино Украины. Я все ждал, как он оценит Параджанова, раннего Юрия Ильенко, фильмы молодого Леонида Осыки. А никак. Просто какой-то этап своего обзора он закончил фильмом Левчука и тут же перешел к фильму того же Левчука, созданному спустя несколько лет. И это очень хорошо помнили и в Москве, и в Киеве.

Конечно, Шеварднадзе, в отличие от украинского руководства того времени, своих не сдал. Да и, как выяснилось, у Ермаша не было никаких директивных намерений. Сурков побежал впереди паровоза, который чуть было его не раздавил. В общем-то, крови как бы и не было. До поры до времени.

Грузинская история Суркова ранила. Он засуетился, чего с ним прежде практически не бывало. Финальным, нехорошим, недостойным его самого поступком (а он, кстати, к моменту ухода из журнала уже был лишен огромной доли сострадания окружающих) была его авторская статья "Анджей Вайда: что дальше?". Я подчеркиваю: авторская, хотя в последний момент Евгений Данилович снял свою подпись, и статья была опубликована как редакционная, что вызвало недоумение и недовольство многих именитых членов редколлегии, вроде Баскакова, Юренева и других.

Это была авторская работа Суркова, которую он довольно долго вынашивал и, можно сказать, выстрадал. В чем же он ошибся? Грузинская и польская акции здесь несомненно связаны. Ему показалось, а может быть, не просто показалось - он был гением собирания тайной информации, - а он уверился в том, что вот сейчас, на рубеже 70 - 80-х годов идеологический курс ужесточится, как в былые времена.

Конец 70-х - начало 80-х годов - время серьезных политических волнений в Польше. Мощное движение "Солидарность" было весьма уверенно поддержано интеллигенцией. С так называемым "кино морального беспокойства" - это была целая программа острых фильмов - государство ничего не могло поделать. Одним из активистов "Солидарности" стал классик мирового кино Анджей Вайда. В 1980 году Сурков летал в Польшу, рассказывал нам, что встречался с Вайдой, но не знаю, почему он не уловил, что власть уже ничего не может сделать, несмотря на введение военного положения, на временное интернирование некоторых активистов "Солидарности". И он, видно, подумал, а может, кто-то ему внушил, что будет очень крутой поворот. А Евгений Данилович и хотел, и умел сохранять себя на любом крутом повороте. Но он не учел того, что уже и в Советском Союзе власть многого не может. Сурков взялся написать не просто проработочную статью (нечто в этом роде я читал только в старых подшивках "Огонька" или "Крокодила" за 1949 год), он взял в качестве сюжета эпизод вручения Вайде "Золотой пальмовой ветви" Каннского фестиваля за фильм "Человек из железа". Я без иронии говорю, он выстрадал эту статью, потому что она ему далась нелегко. Он понимал, что ставит на кон, что очень и очень рискует. Может быть, поэтому в последний момент, после того как он вычистил, вылизал, вылепил ее перлами типа: "Неужели и сегодня Вайда не понял, какой ценой оплатил он свой успех... что пришлось предать и у кого - любой ценой - искать успеха, чтобы ощутить в тот праздничный, в тот постылый вечер металлический холод "Золотой пальмы" на своих ладонях?" - он все-таки снял свою подпись, но исправить положение уже не мог. Журналом руководил он, и все презрение и негодование, конечно же, было обращено на него. Он лишил себя очень важного фактора - сочувствия, поддержки. И с ним режим поступил так, как он поступал с другими. Много тогда говорилось о том, что его отставка несправедлива, ну подумаешь, дочь вышла замуж, уехала в Голландию... А я вспоминаю, например, как наш сотрудник Володя Ишимов, обнаруживший, что в Лондоне живет его двоюродный брат, собрался к нему в гости, и Сурков, собрав партгруппу, хотя Ишимов и не был членом партии, устроил жестокое поименное голосование: все должны были чуть ли не расписаться, что они берут на себя ответственность за то, что Володя Ишимов поедет в Лондон. Бумеранг вернулся к самому Суркову.

Это случилось весной 1982 года. Сурков был отправлен на пенсию. Я был назначен на его место. Расстались мы, в общем, достаточно дружелюбно, он посылал мне телеграммы. Правда, потом общение угасло, потому что справиться с нотками мелкого провокаторства в общении со мной он не смог. И мне надоело уходить от его вопросов - совсем ли с ума сошел Ермаш, действительно ли Госкино окончательно развалило наш кинематограф? - и так далее.

Я не буду рассказывать о последнем периоде Суркова. Он как-то обрел себя во ВГИКе, даже в 1986 году принял участие во вгиковских студенческих выступлениях на стороне бунтарей, требуя реорганизации вуза, но, как сказал один из его учеников, это была попытка удержаться на подножке. Не знаю, что предшествовало его смерти. Но

ушел человек огромного таланта, огромного трагического масштаба, человек и привлекательный, и страшный одновременно.

И все же между уходом Суркова с поста главного редактора "Искусства кино" и из коллегии Госкино, стало быть, из руководства кинематографией, и его уходом из жизни довольно длительная дистанция. Я имею в виду дистанцию не временную, а дистанцию смены понятий, смены стиля жизни, смены приоритетов. Я думаю, если действительно Евгений Данилович расстался с жизнью добровольно, то это было связано с нежеланием дальше болтаться на подножке поезда. Хотя, надо сказать, после ухода из журнала он не потерял себя, набрал одну из самых интересных творческих мастерских во ВГИКе, заметно выступал в печати на театральном поприще. Поэтому его уход все же остается загадкой.

Как ни парадоксально покажется то, что я сейчас скажу, как ни противоречиво в связи с тем, что говорил раньше, но Сурков все-таки по натуре был фигурой плохо приспособленной и пригодной к эпохе застоя. Он был бы более уместен в контексте громких кампаний, идеологических разборов, он сам их пытался провоцировать в акциях, которые я вспомнил. А тогда нужен был покой, внешнее благополучие, формула "с одной стороны и с другой стороны" стала главенствующей, в частности, в области идеологии партии. Поэтому громкие акции Суркова, выступления не только публичные, но и кулуарные, да и скандальный характер его отношений с людьми - все было уже как-то неловко, неуместно.

Глава 10

Журнал "Искусство кино" намеревался печатать новый сценарий. Его потом, кажется, реализовали на Свердловской киностудии. Сценарий - не помню ни имен авторов, ни названия - был довольно посредственный, но, как казалось в редакции, подходил тематически. Еще один вариант "Особо важного задания", только место действия - танковый завод. В прологе была сцена совещания у Сталина, где вождь дает строжайшую команду (грозя карами тем, кто ее не выполнит) наладить за Уралом производство танков.

Вызывают в Главлит и объясняют: не надо создавать у читателей иллюзию, что, мол, один удар сталинского кулака по столу решал все проблемы. Тем более, добавили, Юрий Владимирович - а дело происходит при Андропове - такой командный стиль управления страной не одобряет. Спорить в таких случаях было бесполезно. А фильм тем временем все равно был снят и вышел на экраны.

Вмешательство цензуры в работу журнала обрело оттенок комический. Например, Главлит задержал сценарий С.Герасимова "Лев Толстой", было, в частности, рекомендовано не упоминать, по-моему, Татьяну Львовну (она возглавляла в Америке фонд, который у нас долгие годы считали антисоветским). Невольно пожар беспокойства перекинулся и на Госкино. Самое смешное, что сам фильм снимался вовсю, а по телевидению как раз в это же время показали видеозапись спектакля Малого театра по пьесе Иона Друцэ "Возвращение на круги своя", среди действующих лиц которой была и дочь - "антисоветчица".

Должен отметить, что Ф.Т.Ермаш делал все от него зависящее, чтобы на стадии Госкино цензура срабатывала по возможности мягко. (Впрочем, я не был посвящен в подробности, скажем, приемки или поправок.) Если можно было спасти картину или, во всяком случае, не гробить ее, он это с удовольствием делал. Именно Ермаш, выслушав на коллегии Госкино от своих подчиненных зубодробительную критику "Полетов во сне и наяву", сказал: "Вы предлагаете около пятнадцати поправок, но это значит, что нужно снимать другой фильм. А в чем дело? Фильм Балаяна подрывает основы советской власти?" Реплика председателя Госкино решила судьбу картины.

Впрочем, часто в Госкино обходились и без публичных обсуждений. Однажды я приехал в комитет, чтобы посмотреть "Звезду и Смерть Хоакина Мурьеты" В.Грамматикова. Вдруг выясняю, что сегодня же показывают фильм А.Германа "Мой друг Иван Лапшин". Это уж потом, в период работы в Госкино, когда и три-четыре фильма в день приходилось смотреть, у меня появилась своеобразная закалка. А в тот день я решил, что посмотрю "Лапшина" как-нибудь в следующий раз. Мы протрепались с Германом, впервые пожав друг другу руку, в кабинете у Анатолия Балихина. Герман рассказывал о "Ленфильме", о литературной предыстории картины, а в это время закончился просмотр, и Б.В.Павленок "Лапшина" не принял. Увидел я его через несколько лет.

Иногда бывало, что формально фильм принят, но его нигде не показывают. Особенно, если он не понравился кому-то наверху. Так было, например, с "Темой" Глеба Панфилова, получившей на коллегии комитета высшую категорию.

Евгений Матвеев рассказывал мне такую историю. Во время съемок в телевизионном сериале "Всего дороже", посвященном Л.И.Брежневу, он оказался на даче члена Политбюро Кириленко. Сняли необходимый эпизод, и Кириленко говорит:

"Хочу вас пригласить посидеть, побеседовать". В саду уже накрыт стол, а на столе - фрукты и бутылка пятидесятилетнего коньяка. Хозяин разливает коньяк и неожиданно обращается к Матвееву: "Евгений Семенович, ну а что с Гришкой-то делать будем?" Матвеев оцепенел: с каким Гришкой - Чухраем, Марьямовым? Других он как-то сразу не вспомнил. "А то вот ваш председатель, - продолжил Кириленко, указывая на присутствующего Ф.Т.Ермаша, - говорит, что это замечательная, талантливая картина, очень полезная. А мы так не считаем!" Услышав слово "картина", Матвеев сообразил, что речь идет об "Агонии" Элема Климова, и начал говорить что-то, чтобы и Кириленко не обидеть, и Ермаша поддержать. Кириленко остался недоволен ответом, сказал: "Ну ладно, друзья, спасибо, я на хозяйстве", - и ушел. Без него, естественно, никто к угощению не притронулся, и Евгению Семеновичу так и не удалось попробовать пятидесятилетний армянский коньяк.

Конечно, было бы нечестно представлять государственную политику в области кино на таком анекдотическом уровне или говорить об идиллии в отношениях между творцами и Госкино. Смысл этой политики точно выражает фраза, которую приписывают Борису Владимировичу Павленку: "В Москве есть два комитета госбезопасности. Один на Лубянке, другой - в Малом Гнездиновском". И внутри самого Госкино была достаточно сложная расстановка сил.

Творческие и эстетические вопросы отступали на второй план перед тематическим планированием. Перед ним оказывались равны и крупные художники, и дебютанты, и просто драмоделы. Но и на всех остальных стадиях работы - от запуска в производство до приемки фильма - цензура была начеку. Однако далеко не всегда ее действия обретали форму сокрушительных запретов, как это случилось с картиной Элема Климова "Убейте Гитлера", закрытой в процессе производства, а семь лет спустя вышедшей под названием "Иди и смотри".

И художника, и студию всегда можно было "поставить на место", дав фильму пониженную категорию или утвердив небольшой тираж. Любую картину тиражная комиссия комитета могла запросто сделать невидимкой в прокате. Кстати, и прокатчики хорошо разбирались в подобных тонкостях и чутко откликались на рецепты комиссии: если картина прибывает малым тиражом, то ее вообще показывать не стоит. С другой стороны, устраивались всесоюзные премьеры, шли огромные тиражи, и всем было ясно: вот эту картину должны увидеть все.

Доходило до абсурда. Помурьжив "Родню", но ничего не добившись от Никиты Михалкова, Госкино наградило фильм второй категорией. Виктор Демин оценил это коротко: "Бесстыдники".

Ловлю себя на том, что мне трудно поставить знак равенства между пагубной для кинематографа системой и конкретными людьми. Многих в Госкино я хорошо знал, например, того же Филиппа Тимофеевича Ермаша или Анатолия Васильевича Богомолова, моего предшественника по главной сценарной коллегии. Конечно, часто срабатывали личностные факторы. По возрасту, по судьбе поколения Ермашу были ближе Бондарчук, Ростоцкий, Алов и Наумов, Таланкин, нежели Герман или Абдрашитов (для которого, кстати, Ермаш достаточно много сделал). Именно он ответил утвердительно на вопрос, можно ли считать Александра Сокурова действующим режиссером, и через год вышло "Скорбное бесчувствие", а Сокуров запустился с новой картиной. И ведь именно он, вызвав меня, предложил готовить материал на коллегию по реабилитации фильма Германа "Операция "С Новым годом"

("Проверка на дорогах"). Это он, я тому свидетель, пытался поговорить с хозяином Ленинграда Романовым о том, чтобы решить судьбу "Ивана Лапшина" положительно. Ролан Быков считал, что в истории с "Чучелом" Ермаш сыграл негативную роль. Может быть, может быть. У него были пристрастия, но умел он и не любить.

И ведь это Анатолий Богомолов запустил со второго захода "Иди и смотри".

Но система давила, проявляла себя коварно и сложно. Когда я уже работал главным редактором коллегии, в Госкино был устроен просмотр материала фильма Алеся Адамовича и Элема Климова. После просмотра я извинился за тех, кто не верил в картину, кто мешал ей, и поздравил авторов с несомненной удачей. Зайдя позже к Филиппу Тимофеевичу, сказал: "Филипп Тимофеевич, поздравляю вас, вы победили". Он даже удивился: "В чем, кого, зачем победил?" - "Будет блистательная картина "Иди и смотри". Он искренне обрадовался. Но через два дня высказался один из его замов: "Филипп Тимофеевич, не понимаю, как вы будете принимать фильм Климова. Никакой героики, никакого размаха партизанского движения. Одни страдания, одни мучения. Картина производит очень тяжелое впечатление". Я увидел, как напрягся Ермаш. Он-то понял, что этот многоопытный чиновник излагает не только свое мнение. Что и подтвердилось. Раскололся аппарат Белорусского ЦК партии. Секретарь ЦК Кузьмин, сам бывший партизан, стоял горой за фильм. Нынешний министр иностранных дел Республики Беларусь Антонович был категорически против. Вот тут я оценил драматизм положения Ермаша. Вероятно, белорусские противники картины нашли ходы в Москве, приемка фильма в Госкино происходила довольно сложно. Правда, иные эпизоды давали тому повод. Я до сих пор искренне считаю, что правильно убедили Элема сократить эпизод, когда герой из убитой деревни пробирается на остров, где собрались оставшиеся в живых. Эти кадры, сопровождаемые хриплым дыханием, полуживотными всхлипами, рыданиями, трудно смотрелись по законам нормального психического восприятия. Кстати, в Англии "Иди и смотри" запретили для показа детям до четырнадцати лет, полагая, что картина может травмировать психику подростка.

Поэтому напрочь отрицать конструктивность редакции Госкино тоже глупо и несправедливо. (Я очень люблю Алексея Юрьевича Германа, но ведь ему без всякого Госкино, а после первых публичных показов пришлось вносить изменения в картину "Хрусталева, машину!", чтобы прояснить историю своих героев. Это Герман сейчас сделал совершенно добровольно.) Однако первое, что меня поразило, когда я перешел на работу в главную сценарную коллегию Госкино, - монотонный рефрен всех обсуждений. Тогда я полез в текст положения о коллегии. И обнаружил там поразительные вещи: в различных формулировках, по сути, поощрялась и, более того, вменялась редактору как обязательная цензорская тупость. Редактор отвечал за соответствие фильма сценарию, за все, что будет на экране. И здесь система сделала свое дело.

Государственный кинематограф, о котором сейчас вспоминают с такой ностальгией, верно шел к своему кризису. Цифры, в свое время опубликованные начальником главка кинопроката Евгением Войтовичем, показывали, что уже к 1984 году наше кино стало дотационным, что основные сборы делали зарубежные фильмы, а если говорить об отечественном кино, то первенство было за картинами прошлых лет, которые тогда еще так активно не эксплуатировались телевидением. Недавно просмотрев список фильмов 1982 - 1984 годов, я просто физически ощутил, как

происходило вымывание из кино всего серьезного, острого, каким усредненным и однообразным становился репертуар и как заметно снизился уровень дебютов.

Бессмысленно подсчитывать, сколько хороших или сколько плохих фильмов было снято в первой половине 80-х годов. Плохих было значительно больше, а еще больше - никаких. Но дело даже не в количественном соотношении удач и неудач. Дело в тенденции, в том, что олицетворяло собой магистраль кинопроцесса. Когда этот термин появился, магистраль все-таки представляли "Председатель", "Живые и мертвые", "Война и мир"... В 80-е же годы военная, например, тема сворачивалась в кокон озеровских представлений о войне, об истории. (Кстати, я очень хорошо помню коллегию Госкино - я на ней присутствовал еще в качестве приглашенного, - когда обсуждался вопрос о категории фильму С.Овчарова "Небывальщина". Ярость спора, расколовшего коллегию, была удивительной. Но еще более удивительной была аргументация противников картины. Юрий Озеров вдруг вспомнил спектакль "Богатыри" по Демьяну Бедному и сказал: "Ведь было же еще в 30-е годы постановление ЦК, где объяснили, как можно и как нельзя обращаться с нашей историей".) Магистральным считалось то, что заботило в первую очередь Госкино СССР. Когда в конкурсе за Государственную премию сошлись "Невестка" Х.Нарлиева и "Укрощение огня" Д.Храбровицкого, а премию получила "Невестка", Е.Д.Сурков очень точно заметил: "Это поражение Ермаша, поражение Госкино". "Как, Евгений Данилович? - спросил я. - "Невестка" тоже государственный заказ". "Неужели вы не понимаете, - ответил он, - что когда на "Мосфильме" снимают картину о космосе, то это политика, это визитная карточка советского кино".

"Визитной карточкой" были и Всесоюзные кинофестивали, к которым, надо сказать, пристрастно и заинтересованно относились и критики, и зрители. Фестивальные призы значили тогда много.

В 1983 году, за год до перехода в Госкино, мне довелось быть членом жюри фестиваля в Ленинграде. Уже заранее стало известно, что приз оргкомитета присужден Сергею Федоровичу Бондарчуку за фильм "Красные колокола". Это ведь не от хорошей жизни было, а от трезвого понимания, что нельзя С.Бондарчука подвергать риску в общем конкурсе. Тем более что у кинематографического и партийного руководства уже был печальный опыт, когда взбунтовалось жюри фестиваля в Баку. На членов жюри стали явно давить, чтобы главный приз был отдан фильму "Я - Шаповалов Т.П.", а при этом в конкурсе участвовала "Калина красная" Василия Шукшина. Этот бунт пыталось подавить лаской за ужином все начальство, находившееся в тот момент в Баку. Но не удалось. Победила "Калина красная". А чтобы исключить подобные "сюрпризы" в дальнейшем, были учреждены так называемые призы оргкомитета, которые по всем параметрам были, в общем-то, вполне равноценны главному призу.

Последний громкий скандал догорбачевского периода возник по поводу фильма "Чучело". Ролан насмерть стоял на защите своего варианта - двухсерийного. Мы с ним встретились тогда в вагоне "Стрелы" - Быков ехал в Ленинград показывать картину и вез ее чуть ли не тайно, - и он рассказал мне свою историю. Он многих просил помочь, а потом сказал себе: "Дай-ка я попрошу Ролана Быкова, он хороший парень, он мне поможет". И пошел по инстанциям сам. Вышел на приемную М.С.Горбачева. И второй в ту пору секретарь ЦК строго-настрого приказал Госкино не вредить художнику и дать ему возможность выпустить картину спокойно. Наверное, тогда кому-то могло показаться, что Ролану просто случайно повезло.

А вскоре наступил уже и апрель 1985 года.

Вот почему ни полученную в кинематографических кругах на рубеже 1984 и 1985 годов кличку Либеральный босс, ни комплимент от Ролана Антоновича Быкова, моего давнего друга, сказавшего, что, мол, уж этого главного редактора по стенке не размажут, я не связываю с какими-то особыми своими достоинствами, с какой-то необычайной твердостью. Если бы в воздухе не пахло переменами, в чем мы убедились после апрельского пленума 1985 года, не знаю, как сложилась бы моя судьба. Госкино уже было другим, целый ряд людей, олицетворявших прежнюю жесткую политику "государственной безопасности" в кино, были приговорены к уходу. В новых условиях, конечно же, мне было проще. Прежде "Чужая белая и рябой" С.Соловьева, "Плюмбум" В.Абдрашитова или другие фильмы были бы зарублены помимо моей воли или моими же, может быть, руками. А теперь эти картины пошли в производство. Они обозначили первый рубеж нового, перестроечного кино. Рубеж достойный.

В истории "Покаяния", конечно, уникальна роль Э.А.Шеварднадзе, который взял на себя риск запуска фильма, нашел деньги, не обращаясь ни в Госкино, ни в Гостелерадио СССР. Но после по-настоящему драматичной борьбы, когда было неясно, выйдет ли уже готовая картина на экран, - подоспело время перестройки и гласности. Картина вышла. И стала самым ярким знаком нового советского кино.

V съезд кинематографистов называли историческим, а теперь иногда говорят "истерический", называли революционным, а сегодня заключают это слово в кавычки и вкладывают иронию. Так охотно пересматривают многие мои коллеги свое отношение к этому съезду.

Был ли V съезд закономерностью нашей жизни? Безусловно. Дело ведь в том, что система в целом хотела себя сохранить, изменившись лишь до определенных пределов. Во главе угла оставались верность социалистическому выбору, непререкаемость авторитета КПСС, а стало быть, и верность каким-то общим идеологическим, идейным и даже нравственным канонам, которые существовали в обществе. Союз кинематографистов оказался перед выбором - быть ли ему прежним или обновляться? Естественно, тогда обновления иного, нежели личностное, никто не видел. Да, вот виноват Кулиджанов, который входил во власть, да, виноват секретариат, в котором засели кинематографические генералы, регулярно получающие государственные заказы и прочие привилегии. И это было частью правды. Конечно, к исходу правления Брежнева да и Андропова секретариат Союза, в общем, стал бессловесным, покорным, а иногда и агрессивным орудием системы.

Я не могу и не стану ссылаться на чужие суждения, хотя знаю достаточно много примеров невнимания того же Льва Александровича к людям. Кого-то он не принял, кого-то не узнал, от кого-то отвернулся, кого-то выслушал абсолютно равнодушно. Но пусть об этом рассказывают те, кто сам все это испытал. Я приведу лишь один пример, проясняющий, чем был секретариат эпохи застоя.

Даниил Храбровицкий в 70-е годы был обласкан властью за фильм "Укрощение огня". Это был биографический миф, апокриф, созданный на реальных фактах. Испытав успех, Храбровицкий решил попробовать себя в иных жанрах и снял мелодраму "Повесть о человеческом сердце". Любовь, измены, верность, ревность, страдание... Картина не получилась. О чем и написал Виктор Демин в журнале "Советский экран". Называлась статья "Кардиограмма сказки". Что же секретариат

Союза? Секретариат Союза вынес решение, осуждающее критика Демина за резкую, обидную для режиссера оценку фильма. Решение, мягко говоря, странное. Но оно объясняет, почему потом многих коллег Кулиджанова называли неприкасаемыми. Они сделали себя такими. Они слишком далеко зашли по дороге сближения с властью. Естественно, как лидер Союза Лев Александрович в глазах многих стал олицетворением, живым символом застоя и всего того, против чего восстало кинематографическое сообщество. Обида на систему, на Госкино - застарелая, многолетняя, подспудная (потому особо злая) - тенью легла и на руководителей Союза.

Да, теперь Льва Александровича замечательно встречают в любой аудитории. Его приветствовали и на съезде кинематографистов России в мае прошлого года, широко и тепло отметили его 75-летие. Но это доброе свойство человеческой памяти - с годами забывать все дурное, наносное. А в биографии и в характере Льва Александровича его сановное положение, безусловно, было наносным. Только не надо теперь уже задним числом говорить, что отношение к нему весной 1986 года было незаслуженным, что, мол, Союз всегда оставался главной опорой всех творческих работников нашего кино. Хотя для меня субъективно Лев Александрович Кулиджанов, как и Александр Васильевич Караганов, оставались порядочными, доброжелательными людьми, такими, какими я их знал много-много лет.

Была ли у основных руководителей Союза иная перспектива, нежели фиаско на очередном, отнюдь не чрезвычайном съезде? Ясно было, что при смене курса тем, кто очень активно "совпадал" со старым, надо уйти. При этом сама смена курса была не вполне ясна. Ну, объявлена перестройка, провозглашена гласность, но, в общем-то, все шло по канону хорошо известному и знакомому. Перечитайте стенограмму и вы убедитесь: ничего из того, что потом стали связывать с V съездом - резкое изменение ситуации в кинопроизводстве, создание новых студий, частная инициатива в производстве и в прокате, - в те дни озвучено не было. Была критика персональная. Кстати, главным образом она шла от представителей союзных республик (хорошо помню выступление Яна Стрейча из Риги).

Умно и резко говорил Ролан Быков о гибели детского кинематографа. Павел Лебешев сквозь призму бед и проблем операторского цеха разглядел и указал на несовершенство последних работ Евгения Матвеева, Сергея Бондарчука. Но подобных концептуальных выступлений, оценивавших состояние отечественной кинематографии, было все-таки немного. Должен сказать, я был свидетелем того, как готовился основной доклад, и Госкино да и кое-кто из ЦК пытались навязать Кулиджанову мирную интонацию. Лев Александрович не согласился и в пределах возможного обострил свой доклад. Но это не отменило главных претензий к нему как к руководителю Союза.

Драматизм съезда был заявлен много раньше. Состоялись выборы делегатов. Более мирно прошли конференции критиков, драматургов, но когда собрался цвет московской режиссуры, произошел скандал. Что творилось в душе Кулиджанова, знает только он сам. (Думаю, это были очень тяжелые для него минуты, поскольку, не устану повторять, он - человек, обладающий совестью.) Его окружение заметно нервничало. Вел собрание С.Ростоцкий, и когда стало ясно, что многие генералы не попадут в список делегатов съезда, он даже пытался объяснить, что, мол, никакого значения не имеет и не будет иметь, избраны ли вы делегатом или не избраны, все будут равны, у всех - и с мандатами, и с гостевыми билетами - будут одинаковые шансы попасть в

руководящие органы Союза кинематографистов. Это было встречено смехом, улюлюканием.

И свершилось. Раскаты грома прокатились и по республикам. Там, правда, не вполне понимали, что же произошло в Москве. Хотя в разных столицах тоже до ночи сидели, выбирали делегатов, но, если мне не изменяет память, до драматических поворотов в чьей-либо судьбе дело не дошло.

В самом же Кремле, на съезде, в центре событий вновь оказались драматично протекавшие выборы, теперь уже в правление. Два человека - Сергей Соловьев и Борис Васильев - настояли на проведении первых в многолетней истории советских общественных организаций свободных выборов по принципу решающего слова за большинством. По сути, это и определило исход съезда и его судьбу. В прессе и в кулуарах власти говорили, что кинематографисты напугали кремлевские службы своим вольным поведением. Правда, по сравнению с тем, что вскоре увидел Кремль с началом демократических действий, наш съезд был просто благотворительным балом в Благородном собрании.

Однако остались и тяжкие обиды. Я помню растерянного Никиту Михалкова, не прошедшего в правление. Он показывал мне бюллетень голосования: смотри, мол, вот этого, которого никто не знает, конечно, выбрали, а меня не выбрали. Позже обсуждение мотивов его неизбрания приобрело целенаправленный характер. Да и сейчас говорят, что его не выбрали, потому что он посмел заступиться за С.Бондарчука. Как же тогда объяснить неизбрание Владимира Меньшова, который и перед съездом и на съезде был ярким и яростным оппонентом Сергея Федоровича? Все сложнее. При том, что все и проще.

Забегая вперед, скажу, что Александр Николаевич Яковлев, с которым я познакомился именно в дни V съезда и с которым меня, к моей радости, связывают годы приязни, спросил меня как-то, улыбаясь, в свойственной ему хитровой манере: "Ну что, здорово мы вас обошли с Элемом Климовым?" Здорово. Не знаю всех подробностей, но Климов был приглашен в ЦК, уже когда расклад сил перед съездом был ясен. Он, кстати, не выступал на съезде, только все время что-то записывал. А авторитет его в кинематографе в те годы был весом, поэтому в правление он прошел. А.Н.Яковлев предложил Элема первым секретарем Союза. Это было настолько неожиданно и настолько невероятно, что даже умнейший Ролан Быков тут же встал и предложил в первые секретари Союза Михаила Александровича Ульянова. Кстати, Ульянов тут же взял самоотвод. И вот Элем стал первым секретарем Союза.

На первый пленум обновленного Союза, на встречу с Элемом мы шли в благодушном настроении. Самое тяжелое, самое волнующее - выборы на съезде - позади. А теперь мы выберем секретариат из своих, из тех, кто нам близок и кто не запятнан прошлым благополучием и близостью к начальству.

Но свершилось неожиданное. Элем после первых проникновенных, трогательных фраз о бессонной ночи, о долгих раздумьях, как жить Союзу, рассказал о том, что надумал. И последовала не просто жесткая, но жесточайшая, уничтожающая критика государственно-партийной монополии в кинематографе. Он даже не столько говорил о прошлом Союзе, сколько обозначил следующий рубеж атаки - Госкино СССР и вся его система.

Он предложил список секретариата. Как всегда, выстроилась очередь предлагающих дополнения. Даже ваш покорный слуга был назван. Кстати, мне потом и

Ермаш говорил, что Климов вносил меня в список, но Ермаш ему отсоветовал. Что, я до сих пор убежден, правильно. Когда количество предложений стало выходить за пределы разумного, Элем показал характер. Он попросил пленум - но таким тоном, что возражать никто не осмелился, - поддержать его. Сказал, что все продумал и взвесил, что в его списке - люди, с которыми он хотел бы работать и в которых верит, и размыв список по принципам ложно понимаемой демократии он считает ненужным. Отрезвевший пленум замолчал не без испуга.

По сути, с этого момента началась новая история развития нашего кино.

Команда Элема Климова последовательно и активно начала разрабатывать новую модель кинематографа. Я не был ее слепым адептом, а у многих она вызывала и резкое неприятие. На этой почве происходили конфликты и с Климовым, и с членами нового секретариата. Порушились какие-то дружбы, а с другой стороны, и новые дружбы и приязни завязались и сохранились на долгие годы. Все это до сих пор во мне и, наверное, не только во мне. Остро почувствовал это, уходя в 1999 году из Госкино. По сути, в основе этого ухода лежало мое несогласие с представлениями Никиты Михалкова о будущем кинематографа, о путях его возрождения. И это несогласие возвращено опытом работы после V съезда, опытом очень трудным, но реальным.

Категорически возражаю против того, что решения, принятые после съезда и воплощенные в новой структурной модели кинодела, оказались роковыми для отечественной кинематографии, что V съезд прокламировал нигилизм по отношению к истории нашего кино.

Но начнем с того, что бешеная работа климовского секретариата по переустройству нашего кино менее всего носила характер экономический. Сегодня это особенно ясно, хотя сразу же, буквально в первые месяцы знаменитых "деловых игр", "мозговых атак", "интеллектуальных ударов" в работу Союза были вовлечены замечательные экономисты - будущие академики Николай Петраков и Дмитрий Львов, будущая звезда наших финансов, совсем тогда еще юный Андрей Вавилов. Были вовлечены также крупные социологи. Но несмотря на профессионализм участвующих в разработке новой модели, на широкий охват проблем кино, превалировала одна и пламенная страсть - желание разрушить монополию государства, ликвидировать диктат Госкино (в производстве фильмов прежде всего).

Элем Климов сразу дал понять, что его не устраивает переделка отдельных фрагментов киноструктуры. Одним из бранных слов на Васильевской, 13, тогда вошедших в обиход, было излюбленное элемовское "фрагментики". Особенно Климов обвинял руководство Госкино в том, что оно старается "фрагментиками" перекрыть перспективу коренного переустройства кинематографа. Сегодня можно услышать: секретариат Союза, мол, вместе с водой выплеснул и ребенка, отказавшись от многих ценностей, которыми было славно советское кино на протяжении своей истории. Это глубокая неправда.

В 1986 году никто на основы нашего кино не покушался. И для Климова, и для всех нас имена корифеев оставались именами славными, никто не сбрасывал с корабля современности ни М.Ромма, ни С.Герасимова, ни И.Пырьева... Кстати, активно цитировались предсмертные интервью Герасимова, где он высказывал серьезную критику по адресу кинематографического и вообще идеологического начальства.

Главным объектом обсуждения стали студии, их самостоятельность. Впервые прозвучали слова "студия нового типа". В общем кинематографическом процессе

Госкино была отведена роль координатора. "Только не давай своим читать сценарии", - наставлял меня, тогда еще главного редактора сценарной коллегии, Элем Климов.

Но парадокс заключался в том, что в экономике кинематографа ничего не изменилось, по-прежнему государство было единственным инвестором и единственным покупателем созданных фильмов. Только по замыслу молодого Союза оно было лишено права диктовать, что-то отвергать. Конечно, и тогда звучали настороженные реплики о возможной творческой анархии. Но надеялись, что студия все решит для себя, а главное, для зрителя правильно и зрело. А то, что государство платит деньги? Что ж, отменим старую пошлую присказку: "Кто платит, тот и заказывает музыку". Забегая вперед, скажу - не удалось.

Если во многих сферах царил девиз Горбачева "разрешено все, что не запрещено", то в кино да и, наверное, вообще в сфере творчества, как выяснилось, практически ничего не запрещено. Совершили благородное дело - сняли картины с полки. При формировании планов 1986 - 1987 годов действительно сумели найти сценарии из ранее непроходимых. Могу с удовлетворением отметить, что именно так случился в нашем кинематографе фильм "Холодное лето пятьдесят третьего...". Он был запущен буквально "за пять минут до отхода поезда", то есть до верстки очередного годового плана. На волне всеобщего энтузиазма были слышны разговоры о том, что где-то в редакторских ящиках или в письменных столах у авторов лежат замечательные произведения, которые, только вот выпусти их на волю, поднимут кинематограф на небывалые высоты. Подразумевалось, что свобода решит все творческие проблемы и создаст новый, как теперь сказали бы, мейнстрим.

Однако подспудно, невыраженно ощущалась и растерянность: ясно, что постарому нельзя, а что нужно вместо этого старого? Хорошо помню обсуждение плана на 1987 год, которое проводили сценарная коллегия Госкино и секретариат Союза. Осуждение вызывали главным образом какие-то нелюбимые имена. Были и явные заскоки. Почему-то обрушились - причем умные люди - на намерение Михаила Швейцера экранизировать толстовскую "Крейцерову сонату". Мол, зачем нам очередная экранизация Швейцера? А в итоге-то получился один из лучших фильмов мастера с блистательными работами Олега Янковского и Ирины Селезневой.

Госкино из организации надзирающей превратилось в организацию главноуправляющую. Поэтому и внутри самого комитета расстановка сил менялась. Еще до съезда кинематографистов ушли Б.Павленок, М.Александров, ясно было, что уйдет Ф.Ермаш. Ермаш сам подал заявление в ЦК. Но лишь в конце 1986 года на пост председателя Госкино СССР был назначен Александр Иванович Камшалов, более десяти лет проработавший заведующим сектором кино в отделе культуры ЦК.

На фоне всего чиновничества он был более открыт, более доброжелателен, не боялся наделить нижестоящего необходимой информацией, умел принимать решения, внятно отвечал на вопросы. В пределах своей компетенции и возможностей Александр Иванович был конструктивен. И поэтому с его приходом стиль взаимоотношений Госкино с творцами резко изменился. Камшалов собирал и поощрял людей, которые умеют найти тон в разговоре с творческими работниками, компетентно обсуждать художественные и идейные проблемы. Он разумно пользовался главным рычагом влияния Госкино - распределением денег, субсидированием производства фильмов, проката. Повторяю, несмотря на то, что с 1984 года кинематограф стал дотационным, финансового кризиса в первые годы перестройки не ощущалось. А все больше

ощущалось другое. Модель нового, свободного кинематографа как бы зависла. Все равно надо было обращаться пусть к добрым, но начальникам по поводу запуска фильма. Все равно деньги оставались в государственной казне и человек, снявший фильм, по-прежнему не чувствовал себя хозяином. А ведь уже было издано постановление ЦК КПСС и СМ СССР, которое открывало широкие возможности кооперативной деятельности. В кино эта альтернативная, параллельная государственной кооперативная деятельность была запрещена. И это была проблема отнюдь не только экономическая.

Кинематограф, по-прежнему безответственный перед зрителем, стал в те годы каким-то политически насупленным. Один из критиков даже бросил лозунг, что любой проблемный фильм лучше любого развлекательного. Если вдуматься, это страшная формула. Сказалось, видно, наступившее в стране информационное помрачение. Считалось, что для жителя СССР митинг, сенсационная статья в газете, острая передача по телевидению - главная духовная пища. Время подтвердило, что это очень и очень неверно. А кинематографу, искусству массовому, громоздкому в производстве, это грозило многими бедами, которые мы потом и получили. Кстати, одним из первых, кто задумался об этом, был Станислав Говорухин, человек замечательный во многих отношениях, всегда ответственно чувствующий своего зрителя. На волне размышлений о том, что же делать, если мы потеряем зрителя, в 1987 году под началом Говорухина родилась крупная акция "Одесская альтернатива", которая уже в следующем году переросла в фестиваль "Золотой Дюк". Известие об "Одесской альтернативе", проводимой вместе с Госкино, вызвало дебаты и тревоги в секретариате. Элем Германович прилетел в Одессу в сопровождении целой свиты критиков и критикесс, чтобы посмотреть, что за альтернатива, не крамола ли, не за старое ли взялись, не выступят ли против решений V съезда. По-моему, это был единственный кикс Элема, когда ему временно изменило чувство меры. Надо отдать должное - он быстро во всем разобрался.

Климову - уже победившему фильмом "Иди и смотри", уже ставшему героем V съезда, - как в "лучшие старые" годы, было отказано в постановке "Бесов" по Достоевскому. Отказано, правда, по мотивам экономическим. А его мечта об экранизации "Мастера и Маргариты" Булгакова показалась осуществимой. Элем все больше и больше уходил от реальной общественной работы. Но это многие трактовали по-своему - вот, мол, они, "герои", как стало трудно, побежали. Я могу сказать, что Элем Германович, дай Бог ему долгих лет жизни, - один из самых честных, порядочных и светлых людей нашего времени. За свое, как оказалось, короткое пребывание на посту вождя Союза он ничего не попросил и ничего не сделал для себя лично. Уж он-то, особенно в те годы, мог бы получить, пользуясь симпатиями Горбачева и Яковлева, и деньги на картину, и студию в пожизненное распоряжение, и любые регалии, которые сегодня по-прежнему имеют большое значение. Но он отказался от любой формы внимания власти к себе, поработал честно и столько, сколько он мог и хотел работать, и передал дело в руки тоже человека крупного - Андрея Смирнова. Мое впечатление о первых двух-трех годах работы с секретариатом нового Союза: это годы очень трудные, но замечательные, которые я не забуду.

В одном из выступлений на Съезде народных депутатов Ирэна Андреева посетовала, что у нас-де культура находится в одной авоське с колготками и одноразовыми шприцами. Речь шла о том, что А.П.Бирюкова, заместитель председателя

Совета Министров, руководит культурой наряду со всем, что входит в социальный блок. И тогда Н.И.Рыжков пообещал депутатам, что создаст специальное подразделение в Совмине и лично будет его опекать. Так возникла идея отдела культуры и народного образования. Я узнал вдруг, что Ролан Быков (моя дружба с которым - тема отдельных воспоминаний), будучи на беседе у Рыжкова, предложил меня в качестве руководителя отдела.

Я вернулся из очередной командировки и узнал, что должен быть на работе в субботу. Раздался звонок с Валдая, где отдыхал Рыжков, и Николай Иванович сделал мне предложение. Так осенью 1989 года с должности первого заместителя председателя Госкино я перешел на работу в Совмин.

Скажу сразу, что Николай Иванович, в отличие от своих коллег по политике и по перестройке, не очень афишируя такого рода акции, сделал для нашей культуры очень много. Один из примеров - строительство цирка на Цветном бульваре. Он пообещал это Юрию Никулину и выполнил обещание. Другой пример - создание фонда, который впоследствии стал называться Фондом Ролана Быкова. (Волею судеб, после того как я покинул государственную службу, мне выпала честь этот фонд возглавлять в память о Ролане.) Не буду пересказывать свои встречи с Николаем Ивановичем за неполных два года, что мы проработали вместе. Но хочу сказать одно: Рыжкову приклеили несправедливый, обидный ярлык "плачущий большевик". Я тоже видел слезы в его глазах, да и не только я - миллионы людей запомнили Рыжкова во время его поездки в Армению, пережившую землетрясение. Могу сказать, что современным политикам с их стеклянными - или оловянными, или свинцовыми - глазами этой живой человеческой влаги на ресницах и живых чувств очень и очень недостает. Мелочь, наверно, нечто сентиментально-личностное, но будь это качество присуще сегодняшним политикам, может быть, и многие дела в нашей стране шли бы иначе.

Так вот, по-моему, в октябре 1989 года возник очередной кризис в отношениях кино и власти. Постановление | 10-03, которое экономически и организационно оформляло устремления кинематографа к новой модели, к свободе, к возникновению многоканального финансирования, застопорилось в аппарате Совмина. Две причины мешали тому, чтобы постановление было передано на подпись премьеру. Первая - формулировка "общественно-государственный кинематограф" (любимая идея Элема). Правительственные юристы сказали: "А что это такое - общественно-государственное управление? Покажите нам действующее учреждение или какое-то общественное образование, которое подходило бы под это определение". Действительно, подобное найти было трудно. А вторая причина была не менее серьезна. Дело в том, что это постановление, по сути, отменяло позиции ранее принятого, разрешая кооперативную деятельность в сфере производства фильмов. Дело пошло к скандалу, потому что Андрей Смирнов, новый глава Союза, обещал огласить постановление на ближайшем пленуме.

Николай Иванович Рыжков звонит мне и спрашивает: "Что там у тебя с кинематографистами?" Я объясняю: собираются бастовать, поскольку нет постановления. Рыжков засмеялся, говорит: "Я только что беседовал с бастующими шахтерами, так что с удовольствием и с нашими кинозвездами сел бы побеседовать. Ну, какие у тебя предложения?" Рассказываю про первую проблему. "А что ты предлагаешь?" Вместо формулы "общественно-государственный кинематограф" предлагаю другую - "общественно-государственное управление кинематографом".

Тогда все становится на свои места, управление может быть и государственным (Госкино и другие ведомства), и общественным (Союз и другие такого рода организации). "Ладно, - говорит Рыжков, - приходи ко мне, посмотрим документ вместе". И вот произошел случай, в истории Совмина небывалый: на подпись главе правительства несут два варианта документа. Один чистый, на гербовой бумаге, а другой с поправками. Входим мы - Михаил Серге-евич Шкабардня, управляющий делами Совмина, представитель юридического управления, и я - к Рыжкову. Я понимаю, что поскольку мои аргументы, уже высказанные и Шкабардне, и юристам, исчерпаны, мне теперь надо молчать и надеяться на судьбу. Сели за стол. Николай Иванович берет документ, читает строку со словами "общественно-государственный кинематограф". Сам правит, добавив слово "управление". Все, сняли вопрос. Дальше. А что дальше? Ему объясняют: "Николай Иванович, вы ведь подписали постановление ЦК КПСС и Совета Министров о том, что нельзя заниматься кооперативной деятельностью в кинематографе". "Подписывал-то я, но редактировал не я. Я просил ЦК, просил его однофамильца, - говорит Рыжков, показывая на меня и имея в виду секретаря ЦК Вадима Медведева, - поддержать меня. Нас же стали за запрет кооперативной деятельности в кинематографе бить особенно ожесточенно, даже больше, чем за ее запрет в других сферах. Я просил их: ну поддержите, ну объясните свою позицию, что вы все валите на правительство! Никто меня не поддержал. Вот черта с два я теперь буду с ними советоваться". И все взял на себя. Для меня это был пример раскрепощения, распрямления человека из-под гнета догм, которые десятилетиями считались незыблемыми. Как бы дальше ни сложилась его политическая судьба, скажу, что Рыжков - это политик, с которым можно не соглашаться, но которому всегда можно верить.

В постановлении, однако, был обойден вопрос о кооперативной деятельности в прокате, прямо говоря - о частном прокате. По этому поводу потом пришлось выслушать много критики, говорили, что в проекте якобы были какие-то совершенно замечательные предложения по прокату, а Рыжков их вычеркнул. Неправда, ничего замечательного там не было. Была романтика и волюнтаризм новой модели: мол, все будет, как раньше, но только лучше. Государство по-прежнему будет тиражировать фильмы, и были даже введены категории фильма массового и фильма элитарного.

Впрочем, если умолчание о кооперативной деятельности в прокате было ошибкой или упущением постановления, то жизнь это - скорее к сожалению, чем к счастью - исправила очень быстро. Вскоре уже не потребовалось никаких специальных постановлений, решений и разрешений, чтобы появилось огромное количество карликовых или крупных, однодневных или длительного пользования прокатных фирм, которые активно занялись извозом западной продукции на наш экран. К сожалению, Госкино СССР не смогло предложить ничего конструктивного по этому вопросу. С правовой точки зрения страна была не готова к встрече с диким рынком.

Когда волею судеб мне в числе других и, конечно же, с Союзом кинематографистов, который к 1992 году возглавляли Сергей Соловьев и Игорь Масленников, пришлось заняться делом возрождения отрасли и, в частности, Госкино России, мы обнаружили правовую пустыню. Вопросы налогового регулирования, защиты собственности, нравственной цензуры, проблемы продвижения фильмов - ничего из этого не было даже намечено старым Госкино. Ну, Впрочем, что же винить Госкино?

Нет нужды подробно комментировать, как выдыхался Советский Союз. Горбачев терял кредит доверия. Набирали силу союзные республики, в первую очередь, конечно, Россия. Борис Ельцин и его сторонники шли триумфально. Помню радость, царившую в кулуарах Верховного Совета СССР, когда с заседания Верховного Совета России пришла весть, что Ельцин избран председателем Президиума ВС РСФСР. Замечательную фразу бросил один из популярных в те годы хозяйственников, которые составляли опору перестройки: "Наконец-то хотя бы в России будет порядок".

Из советских же структур порядок уходил, как вода в песок. Тень финансового дефицита нависла над страной. Я сужу об этом по почте. Странно было читать обращение учителей из маленькой районной музыкальной школы к Председателю Совмина СССР с просьбой помочь купить им рояль. Видимо, больше уже никто помочь не мог. При том, что у Николая Ивановича была блистательная команда профессионалов-управленцев. Недаром многие из них после некоторого периода опалы за службу в советских общесоюзных учреждениях были привлечены на работу и в аппарат Белого Дома, и в администрацию Президента. Но суть дела от этого не менялась. Рыжков и его правая рука по вопросам экономики Леонид Иванович Абалкин уже были в цейтноте. В союзную власть верили все меньше. Поэтому позволю себе высказать такое суждение. Решения в Беловежской пуще не были акцией внезапной, скорее это было подведение итогов ползучего процесса, который пронизывал все структуры верховной власти бывшей империи.

Если вспомнить систему и способы общения с ЦК КПСС, все мы в Союзе кинематографистов и в Госкино, конечно, ориентировались на личности. Мы знали, что если обратиться к Александру Николаевичу Яковлеву, будет один результат, если к Егору Кузьмичу Лигачеву - иные поступки, иной тон. Ведь решение о массовом выпуске полочных фильмов - несмотря на то, что невозможно преуменьшить инициативу Союза и деятельность его конфликтной комиссии, - принял Яковлев. Михаил Сергеевич Горбачев, не боясь ничего даже в трудные моменты, шел на открытый диалог с интеллигенцией, которая определяла в те годы идеологию страны. Он спорил, он нервничал, иногда упрекал, мол, не раскачивайте лодку. Но с его стороны всегда была возможность диалога. Правда, порой работа президентского аппарата была анекдотической. Однажды из секретариата Рыжкова в наш отдел поступило подготовленное аппаратом поручение Горбачева - по просьбе ряда руководителей партийных изданий - выделить триста миллионов долларов на расширение и укрепление материальной базы партийной печати. Тогда уже государственный бюджет в сфере полиграфии оперировал цифрами в десять с лишним раз меньшими. По-моему, и Горбачев, и Рыжков прекрасно знали, что выполнить это поручение невозможно, и по этому поводу уже не волновались. Но "машина" работала.

Иногда она в идеологическом ключе пыталась работать в обратную сторону. Так, после 19-й партконференции по инерции (реальной-то необходимости в эпоху телевидения не было) было подготовлено, кажется, четыре посвященных ей выпуска кинохроники. Месяца через два (я еще работал в Госкино) меня вызвали в отдел культуры, где провели очень суровый разговор о том, что партконференция в этих выпусках отражена неправильно, необъективно. Не дано ни одного выступления секретарей обкомов, среди делегатов, показанных в зале, преобладают творческие работники, совершенно нет рабочих. Мою шутовскую защиту - мол, творческих работников вы знаете в лицо, а рабочих не знаете, а ведь они как раз рядом с Лавровым,

Климовым, Ульяновым - строго отвергли. И поручили: переснять, переделать. Поручение - но чье? Переделать - но за чей счет? Решайте сами. И знакомый мотив: на нас не ссылайтесь. Иначе будете нести партийную ответственность. Такое я много раз слышал когда-то в Главлите. Но выяснилось, что Михаил Сергеевич Горбачев еще месяц назад посмотрел все эти четыре выпуска и никаких замечаний не дал. Кстати, среди безусловно прогрессивных свершений Горбачева было то, что он отменил дачно-телефонную цензуру. Да, он регулярно смотрел фильмы. И факт кинопросмотра на даче Горбачева всегда волновал иных многоопытных царедворцев от кинематографа. Но он никогда не делал замечаний. За годы работы в Госкино при нем я ни разу не слышал, что Горбачев вот этого пожелал, это попросил заменить, это запретил выпускать. Так было и с партконференцией. Он просто посмотрел. И когда я сообщил об этом в отделе культуры, последовала растерянная пауза. Как же быть? Подвергать переделке то, что уже посмотрел Генеральный секретарь? Пауза затянулась, и претензии были забыты.

Может быть, ярче всего бессилие семидесятилетней системы проявилось в национальном вопросе, и нет нужды приводить множество примеров. Лично мне однажды пришлось столкнуться с аппаратом ЦК КП Казахстана. Это было после известных событий 1986 года в Алма-Ате. Документалисты привезли в Госкино фильм "Всего дороже". Он состоял из двух пластов, вернее, из двух не смешивающихся слоев. С одной стороны, несколько очень трогательных и подлинных новелл об интернациональной дружбе, по сути, об отсутствии национальных проблем в Казахстане. Там, я помню, была семья, где отец - немец, мать - русская, а дети с льяными волосами говорили только по-казахски. Помню и эпизод в доме дочери генерала Панфилова, куда по традиции приехал, как приезжал каждый год, казахский чабан, в годы войны молодой солдатик, которому эта, тогда юная женщина, медсестра в дивизии своего отца, отдала кровь. А параллельно шли кадры с пометкой "съемки КГБ" о событиях в Алма-Ате в 1986 году. И когда потом я через некоторое время услышал, что ничего не было, что весь этот конфликт якобы придуман в Москве, как объявило руководство уже независимого Казахстана, я вспоминал, как видел сам - естественно, не могу поручиться за достоверность этих съемок - искаженные яростью лица, столкновения, кровь, видел плачущих родителей. Естественно, фильм запретили в Казахстане, и документалисты приехали искать правду в Москву. Через А.Н.Яковлева я обратился тогда в созданную в ЦК комиссию по межнациональным отношениям, которую, часто сменяясь, возглавляли мало кому известные люди. Кассету с фильмом у меня приняли, и опять началась долгая пауза, уводящая в никуда.

Как видите, слово Москвы, которое в прошлые годы решало судьбу того или другого национального фильма, уже перестало иметь вес и значение. Но финансово республиканские киностудии были привязаны к Москве, поэтому центробежные тенденции в бывшей единой советской кинематографии в основном выражались на уровне общественных дискуссий, оценок того или другого фильма. В частности, в Союзе кинематографистов проявились симптомы грядущего раскола, распада. Я очень хорошо помню, как едва через год после V съезда Всесоюзное собрание молодых кинематографистов, где не пожелали выслушать даже Сережу Соловьева, весьма единодушно объявило о том, что не нужна молодежная комиссия СК в Москве. Решили для начала разойтись по своим квартирам (было сказано буквально так), разобраться в своих делах, а потом уже решать, надо ли объединяться в Москве.

Тогда же возник Союз кинематографистов России. На пленуме, где решение о его создании было озвучено, Эльдар Шенгелая иронично сказал: "Вот на сцену выходит наш старший брат. Давайте его поприветствуем".

К 1989 году, когда я уходил из Госкино, наш Союз был преобразован в Конфедерацию Союзов кинематографистов, возглавил ее Давлат Худоназаров, последний яркий деятель советского кинематографа во главе общественной организации. Казалось бы, все осталось по-прежнему. Казалось бы... Не хочется об этом говорить подробно, но из песни слова не выкинешь. Те самые высокие идеалы, свободы творчества, под знаменем которых прошел V съезд, сменились какими-то беспрерывными склоками и разбирательствами, выяснением, кому принадлежит имущество бывшего Союза кинематографистов СССР, в частности, Дом кино или Дома творчества. Начался дележ, который не окончен и по сегодня.

А в самом кинематографе назревал кризис кооперативного движения, который в 1991 - 1992 годах сказался очень ярко и "славой" которого мы живем до сих пор. В общем-то, была и забыта, и нарушена одна из заповедей V съезда. Ведь тогда во главу угла были поставлены личный талант и своеобразие авторского замысла. Правда, было неясно, кто же будет судьей - Госкино, лишенное власти, Союз кинематографистов, в этом смысле структурно бессильный, или новые студии. Но вскоре заветы забылись, в кино потекли деньги непонятного происхождения, и если человек приносил эти деньги на киностудию, то никто не обсуждал проблемы таланта или проблемы значимости замысла. Производственная машина должна была работать, крутиться, и она крутилась. А Госкино СССР постепенно умирало (и по сути к кризису 1991 года, вернее, к выступлению путчистов, оно окончило свое существование). В России же не было достаточно влиятельной организации, которая могла бы подхватить эстафету развития кинодела, ибо Госкино РСФСР к тому времени уже перестало быть самостоятельным, как таковое было ликвидировано и влито в Министерство культуры. Последствия не исчерпаны и по сю пору. Впрочем, кого это тогда волновало.

Когда ушел Н.И.Рыжков, союзное правительство было, как теперь сказали бы, "опущено". Впервые за все годы советской власти его выселили из Кремля - в здание Госстроя, где когда-то пребывал опальный Ельцин, а ныне размещается Совет Федерации. Совет министров стал Кабинетом министров. Формально его права урезаны не были, но статус заметно понижен.

Мой отдел должен был быть превращен в подотдел культуры при ком-то в аппарате Кабинета министров. И так случилось, что в этот момент по работе у меня возникли контакты с людьми из аппарата М.С.Горбачева, в частности, с Евгением Ивановичем Быстровым, который был тогда управляющим делами аппарата Президента, и что-то в апреле 1991 года я ушел туда в качестве консультанта. И началась странная жизнь, когда можно было ходить на работу, можно было не ходить, когда все дела сводились к бесконечному обсуждению, скажем, такого химерического проекта, как создание Президентской библиотеки.

В самом Кремле утвердился Геннадий Янаев. Вся практическая работа шла через него. На меня он произвел впечатление бесцветного комсомольского функционера с доброжелательной улыбкой, который не мог решить ни одного вопроса. Было ощущение дрейфа, будто ты на льдине, которая непонятно куда вынесет или вот-вот растает. Но льдина не растаяла, она раскололась, раскрошилась вскоре - 19 августа 1991 года.

На что они рассчитывали, на какие силы опирались? Очень странный это был переворот. Помню тихий солнечный двор Кремля, молитвенное песнопение (оказалось, что 19 августа Патриарх служит молебен, едва ли не впервые служит в Кремле). Дополнительная охрана у кабинета Геннадия Янаева. Депутаты, проходящие по кремлевским коридорам таким шагом, каким шли генералы в прологе фильма С.Бондарчука "Ватерлоо". Но главное - пустые кабинеты. Народ испарился, никого нет, не у кого даже что-нибудь спросить. И так было все те дни. Пустота заполнилась, жизнь вернулась в Кремль только уже после окончательной ликвидации путча. И первым человеком, которого я встретил у Спасских ворот, была секретарь А.Н.Яковлева Татьяна.

На одном из последних пленумов ЦК Александр Николаевич был практически исключен из партии, освобожден от должности в администрации Президента СССР и вместе с небольшой, но очень верной ему командой стараниями и хлопотами Г.Х.Попова и Ю.М.Лужкова переехал в здание мэрии на Тверской улице. По сути, этот мощный, сильный, влиятельный лидер оказался в ситуации вынужденного бездействия. Я позвонил ему и поздравил с выходом из партии, спросил, не нужны ли ему "волонтеры" и заверил, что всегда буду рядом с ним. И вот с тех пор как Яковлев вернулся в Кремль советником по чрезвычайным поручениям при Президенте, я работал в его аппарате. Но это уже была какая-то работа на излете. В конце декабря 1991 года всем сотрудникам аппарата объявили, что последняя зарплата будет выдана 1 марта 1992 года, то есть работать нам оставалось два месяца. Я отнесся к такой перспективе спокойно. Искать новую государственную службу (какую-нибудь) не хотелось. Подумав, принял предложение молодой частной фирмы, пробующей себя и в области культуры. На том и порешил.

Однако 10 января 1992 года мне домой позвонил Сергей Соловьев, а через полчаса - Игорь Масленников. То, что они говорили, совпало почти дословно: "Срочно свяжись с Г.Э.Бурбулисом (в ту пору госсекретарь при Президенте России. - А.М.). Речь идет о воссоздании Госкино. Мы предложили тебя председателем".

Так началась маета, продолжившаяся семь лет и один день.

Послесловие

Беседу ведет Л.Донец

Людмила Донец. Ну вот, Армен, и завершилась публикация твоих воспоминаний в нашем журнале, которые можно было бы назвать "Жизнь моя - кинематограф". Быстро бежит лента и фильма, и жизни. И приходит время подводить итоги?

Армен Медведев. Да нет, когда мы с тобой заваривали эту "мемуарную кашу", итоги подводить я не собирался. И хотел поставить точку там, где поставил: 1992 год, воссоздание Госкино России. Я полагал, что моя деятельность на посту министра кино, во-первых, абсолютно публична и, во-вторых, слишком свежа, чтобы стать воспоминанием. Но в 1999 году на шестьдесят первом году жизни (тон некролога!) я ушел в отставку. И первым желанием было дополнить эти записки хоть каким-то осмыслением прожитого во власти. Кому-то сказать доброе слово, с кем-то доругаться, а перед кем-то извиниться.

Ведь я отнюдь не благостно представляю результаты своей работы. Были и обиженные, и очень обиженные, были конфликты, которые проявлялись в самой разной форме, от чьих-то публичных выступлений и обвинений в лицо до доносов через прессу и тайно в соответствующие инстанции. Но из Госкино я без единого дня перерыва перешел в Фонд Ролана Быкова. И ощутил - жизнь продолжается. Не нужно подводить итоги. Конечно, в Фонде иной масштаб, иной ритм работы. Но мучают те же проблемы, те же вопросы. И, главное, есть возможность вернуть кое-какие долги любимому делу, своим коллегам.

Я убедился - все было правильно в жизни по большому счету. Сколько бы я ни говорил в кругу друзей: "Ах, как бы я хотел стать историком, ах, как мне нравится театр", - тем не менее, вся моя боль и вся моя радость - это кинематограф.

Именно теперь я понял одну свою ошибку. Мне казалось, что мое уважительное отношение к людям, когда-то стоявшим высоко надо мной и ушедшим со своих постов, это чуть ли не моя добродетель. Не моя это добродетель, это воспитание средой, нашей кинематографической средой. Такого количества доброты, внимания, какое было обращено ко мне за неполный год, что прошел с момента моего ухода из кабинета председателя Госкино, я, честно говоря, никогда не испытывал. Когда-то я спросил Е.Д.Суркова: "Евгений Данилович, ну что вы, талантливый литератор, мучаете себя на службе?" Он ответил: "Боюсь молчащего телефона". Мне это запало в память, и я не раз думал: вот ты сейчас злишься, когда тебе звонят домой поздно вечером, в выходные дни по какому-то делу, а что ты будешь делать, когда необходимость в этом отпадет? И сейчас я иногда чувствую, что люди звонят так же, как я когда-то звонил своим старшим коллегам - не только по делам, а просто для того, чтобы узнать, живой ли, сказать какое-то ободряющее слово. Так что жизнь продолжается.

Л.Донец. Но, может быть, это не особый состав кинематографической среды, а особый состав человеческой психологии, доброкачественный состав: человек быстрее придет к тому, кому плохо, а не к тому, кому хорошо. Кроме того, у нас любят мучеников, как известно, и это тоже глубинное качество нашего сознания.

А.Медведев. Я себя мучеником не считаю. Я никогда не кокетничал, говоря, что не держусь за место. И когда я сказал однажды в Думе: "Если вам нужна моя лысая

голова, то берите ее, но примите закон о кино, помогите делу", - был искренен. Сейчас некоторым кажется, что Медведев руководил всегда. Но когда в Министерстве труда и социальной защиты стали подбивать итоги шестидесяти лет, мною прожитых, то оказалось, что у меня только четырнадцать лет государственной службы. То есть основная жизнь прошла в редакциях, в Союзе кинематографистов, на фестивалях. Поэтому мне совершенно нетрудно было вернуться в то состояние, в каком я очень неплохо жил. И сказать, что для меня открылся мир и свет в окошке засиял, как только меня сделали членом коллегии Госкино и главным редактором Госкино, тоже было бы неверно.

Я ведь с благодарностью вспоминал своих учителей - Г.Б.Марьямова, В.Е.Баскакова, Е.Д.Суркова, Ф.Т.Ермаша, Н.И.Рыжкова. Один из главных их уроков я усвоил особо прилежно: никогда не отождествляй чье бы то ни было отношение к тебе и отношение к твоей должности, к твоему сиюминутному положению. И всегда прекрасно понимал: уйду с должности - сузится круг общения, умолкнут льстецы, воспрянут враги. Так что разочарования я не испытал. Пожалуй, только однажды было больно. Это когда Игорь Федорович Масленников, которого я считал давним добрым товарищем, из чисто конъюнктурных соображений дистанцировался от меня после отставки.

А те, с кем я общаюсь (их очень много), не благотворительностью занимаются. Мы попросту продолжаем работать как друзья, как единомышленники. Ведь я по-прежнему служу кино, живу в кино. И приятно, что мое мнение все еще имеет вес, что мои советы полезны. Правда, я ни к кому не лезу со своим мнением. Даже к друзьям-коллегам из Госкино. Роль тени отца Гамлета, время от времени сообщающего нечто полезное, меня не прельщает.

Л.Донец. А я и вижу, что самое поразительное в твоих воспоминаниях - отношение к кинематографу, как к какому-то раю. Это, наверное, еще и поколенческая сверхлюбовь, когда кино для нас было всем. А как ты себе представляешь существование любимого кинематографа сегодня и завтра? Ты считаешь, что скоро кино выплывет из мрака или оно и сейчас не в скверном состоянии, а мы просто преувеличиваем его беды?

А.Медведев. Беды кино - беды страны. Но все же было важно, что семь лет Госкино (и не только) расчесывало нашу "болячку" на теле общества. Государство порой помогало кинематографу "через не могу", и не только финансами. Главное, что удалось сделать после 1992 года, - создать первые механизмы экономики и права, способные обеспечить нашей отрасли саморазвитие. Подчеркиваю: самые первые механизмы.

Когда я уходил, меня больше собственных проблем волновала проблема преемника. Я сказал тогда вице-премьеру В.И.Матвиенко: "Каждый кандидат - не просто личность, за ним должна быть концепция нашей жизни", - и назвал ей Александра Голутву. Моя глубокая симпатия к нему не абстрактна. Он из тех, кто способен найти позитивное решение возникшей проблемы. Ведь мы не два года проработали вместе, а полтора десятка лет. Мы вместе пережили крах государственного кино в СССР, обдумывали его причины. Ведь обломки того кинематографа до сих пор давят, мешают выздоровлению киноотрасли, вызывая серьезные драмы, крушение судеб, питая разочарования.

Голутва все это понимает и чувствует. Я был уверен, что он не поддастся на эффектные, но авантюрные обещания немедленного разлива молочных рек по кисельным берегам. Он не даст вовлечь себя в бесплодную игру "как нам все переделить". Он лучше многих и многих сумеет провести кинокорабль по единственному курсу между поддержкой государства и активной инициативой частного капитала. Только на этот курс наша надежда.

И счастье, что его поддержало не только правительство, но и большинство кинематографистов.

Как сделать, чтобы все повернулось к лучшему? Тут возникает проблема кинотеатров и новых кинозалов, которые есть теперь не только в Москве, но и в добром десятке городов России. Тут и проблема репертуара, о которой, слава Богу, в последнее время задумались не только в Госкино, но и в Союзе кинематографистов.

Л.Донец. Мне кажется, вопрос низкой посещаемости в кино - это вопрос не Госкино, а вообще сегодняшней культуры. Может быть, просто прошла мода на кино.

А.Медведев. То, что мы сохранили ведомство, в первой половине 90-х годов было решающим, полезным и прогрессивным. Сейчас просто гордиться тем, что у нас своя отрасль, не приходится - надо искать, придумывать новую систему. Она связана, конечно, только со зрителями, но для того, чтобы этого зрителя, что называется, достать, нужно ответить на целый комплекс вопросов, от экономических до нравственных.

Л.Донец. Как ты считаешь, что ты сделал хорошего за годы, когда возглавлял Госкино?

А.Медведев. Мне прежде всего удалось сохранить отрасль. Мы живем в переходный период. Когда я впервые соприкоснулся с российской провинцией, а там, конечно, корни всего, я наткнулся вот на что. "А! Вы, кинематографисты, хотите быть самостоятельными", - говорили мне с неприязнью в комитетах по культуре областей и краев. Но вскоре я в этой среде обрел множество друзей, соратников, единомышленников. В чем удалось убедить людей? Да в том, что кино и должно быть самостоятельной отраслью. Так ему во всех отношениях легче выживать.

Дальше мы все-таки пробили закон о кино, о господдержке, и при всех его несовершенствах он работает. Это последняя акция, которую мне удалось провести. Мы создали правовое поле. Ведь раньше была правовая пустыня: "все вокруг колхозное, все вокруг мое" - кому что принадлежит, кто за что отвечает? И то, что сегодня Александр Голутва взял курс на расширение этого поля правовой деятельности, очень правильно.

Если говорить о проигрышах, то так и не удалось решить проблему поддержки молодых. До нее руки не дошли.

Л.Донец. А деньги при тебе распределялись правильно? Это зависело от тебя?

А.Медведев. Отчасти от меня, отчасти от финансирования отрасли в целом. К сожалению, примерно с 95-го по начало 98-го года государственное финансирование стало и мизерным, и - что особенно тяжело - аритмичным. Выходить из этого сложнейшего положения, я убежден, можно только за счет создания правовых условий для развития частной инициативы, для частных вложений в кино.

Л.Донец. А за что на тебя обижались люди? Вот ты говоришь, что были те, кто на тебя досадовал, были даже враги.

А.Медведев. Тот же Эмиль Лотяну, например, писал, что Госкино руководят люди, которые не умеют летать. Потом Лотяну получил деньги на картину и очень

полюбил и Госкино, и Медведева, не умеющего летать. Потом он не получил деньги на следующую картину, и опять возникла обида. Ничто человеческое никому не чуждо. И потом я же не из стола доставал деньги. Все решало жюри.

Л.Донец. Значит, система запуска фильмов при поддержке Госкино, когда ты был председателем, была правильной?

А.Медведев. В основе - правильной. Все альтернативные варианты были, по сути, аналогичными. Помню, еще задолго до Михалкова группа кинематографистов пошла к Хасбулатову, с тем чтобы создать непосредственно при правительстве некий центр по распределению денег для поддержки кинематографа. Но они же ничего нового не предложили. Хорошо, им не нравится, как работает жюри Госкино, а состав жюри определяет Союз кинематографистов, общественность. Ну не нравится это жюри, замените его на все сто процентов. Но систему-то вы другую не предлагаете, вы хотите, условно говоря, сидеть около Хасбулатова, Черномырдина и заниматься по-прежнему тем же распределением денег. Система та же, и другой нет. В том же Национальном киноцентре во Франции так же работает жюри, которое оценивает проекты и решает, дать или не дать деньги. Здесь ничего нового пока не предложили. Когда я говорю об обидах, я имею в виду не неправильности системы. Важен тип руководства. Человеку надо доброе слово сказать, человека надо выслушать, пообещать ему. А у меня в последнее время на это просто душевных сил, душевного запала не хватало. За что на меня (с горечью это вспоминаю) обиделся уважаемый и достойный Вадим Дербенев. Прошу у него прощения.

Л.Донец. Одна из важнейших проблем - молодые. Все-таки прежде были какие-то волны поколений, а сейчас способных ребят много, но что-то в них не проклевывается. Что может сделать государство, и правильно ли, чтобы кинообразование было только платным? Какова здесь должна быть политика государства?

А.Медведев. Принцип, конечно, должен быть такой - учеба, воспитание должны государством поддерживаться. Но частные деньги тоже бывают разными. Одно дело, когда их достают из папиного кошелька, неизвестно еще, каким путем набитого. Но когда очень талантливый актер Андрей Соколов снимается в кино, а гонорарами оплачивает свою учебу на Высших курсах - это другая ситуация. Если Голутве удастся провести в жизнь систему поддержки молодых, значит это будет его победой, мне эту победу добыть не удалось. Государство должно создать условия, а не бросаться на ВГИК всеми силами налоговой полиции. Тоже мне, нашли алюминиевый завод или газовое месторождение.

Я должен сказать в похвалу молодым, что они гораздо менее драматично относятся к проблеме государственной поддержки, к проблеме добывания денег. Если у человека есть 50 долларов, он будет снимать на 50 долларов, если ему дадут малый бюджет, он снимет на малый бюджет. А что существенного сделали для молодежи наши фестивали, которые, между прочим, тоже получают деньги от государства? Ну покажите молодых, уделите им внимание, обсудите их работы! Ведь когда начинающего кинематографиста не слушают, он и дара речи может лишиться, во всяком случае, изящества речи, искусства речи. Молодых сегодня то огреют ("Вы все такие-рассякие, должны снимать державное кино"), то осмеют в Кремлевском Дворце съездов ("Какие они все неуклюжие, нехорошие"), то критики разнесут в пух и прах. Отсюда их нервное отношение к старшим коллегам, отсюда их замкнутость, запоздалая, затянувшаяся инфантильность даже в общении друг с другом.

Каким окажется кинематограф будущего, это вопрос неведомый, но одно для меня очевидно - перед Детским фондом стоят практически те же задачи и проблемы, которые мне приходилось решать на уровне Госкино или раньше в журнале "Искусство кино", когда мы спорили, кто важнее для зрителя - Тарковский или Матвеев, какой кинематограф нам нужен. Мы спорили в определенном поле идей. Теперь это поле для меня - крепнущее духом, моралью, интеллектом детство. Чего они хотят, что они выбирают?

Вот перед этими двенадцати-тринадцатилетними иногда просто шляпу хочется снять. Они делают сегодня то, что завтра будет нормой. Будет ли это абсолютная благостность, я опять-таки не уверен. Очень хорошо сказал Стэнли Креймер на одной из пресс-конференций Московского фестиваля: "Молодежь сейчас слишком рассчитывает на технику. А вспомните, сколько великих катастроф постигло человечество именно в сфере техники". Поэтому не дай Бог, если мы придем, по Брэдбери, к телевизионным комнатам. Помнишь?

Л.Донец. "Вельд". Там дети отдают своих родителей на растерзание виртуальным львам, которые становятся реальностью, наполняясь реальной ненавистью детей.

А.Медведев. Да, да, да. В этом и драматизм, и притягательность ситуации, которую мы сейчас переживаем. Поэтому давайте не будем сегодня спорить о том, кто кому подчиняется - Госкино Союзу или наоборот. Это все пустое. Это все пройдет, все прояснится. Сумеет ли мы найти золотую середину между тем, что составляло основу традиционного кино - а это было творчество, адресность человеческая, - и такой то плодотворной, то страшной стихией технического прогресса, которая несет нас неведомо куда?

Л.Донец. Скажи, на кого из мэтров и молодых в нашем кино ты делаешь ставку?

А.Медведев. У меня, к сожалению, особых пристрастий нет. Если говорить об идеале содержательности фильма, то вспомню замечательную формулу польского кино в известный период: "Кино морального беспокойства". Вот что надо сохранять в условиях прогресса - моральное беспокойство. Ведь технический прогресс несет в себе одну явную опасность. Он каждого, и художника, и зрителя, замыкает в себе. Не могу не процитировать Петра Мироновича Машерова, который очень точно некогда сказал: "Когда мы ходили в кино, вокруг были друзья, если чего-то в фильме не понял, ты спросил кого-то, с кем-то поспорил. Сейчас же человек остался один на один с телевизором, и что он понял, как среагировал, неясно". Я верю в компьютерные технологии, за которыми, наверное, большое будущее. Но особую ситуацию я наблюдал в компьютерном классе, и она меня несколько смутила. Дети как бы зомбированы компьютером. Они и не заметят, как льва на родителей натравят.

Главное в традиционном кино - соборность. Кино - искусство публичное, даже в большей мере публичное, чем театр. И оно, в отличие от театра, не защищено приблизительностью памяти. Кино легендой не защищено. Можно, конечно, купить кассету и включить телевизор, но я считаю, что есть фильмы, которые нельзя смотреть в эту телевизионную форточку. Так же, как нельзя оценить солнечный день, если у тебя занавешено окно. Недавно я пошел в электронный кинотеатр, где есть гигантский, во всю стену телевизионный экран, и с удовольствием посмотрел анимационный фильм "Моби Дик". Замечательный звук, поразительный цвет. Само совершенство. Однако это все вопросы техники. Понятно же, что новейшая аппаратура отличается от прежней, устаревшей почти так, как, условно говоря, современная традиционная

киноплёнка отличается от плёнки времен Люмьеров. Но главное в том, чтобы найти форму сохранения присущей кино соборности, и тогда кино будет жить.

Все основания для таких надежд есть, ведь человечество при всех его грехах и ошибках все-таки ничего полезного, изобретенного им же не теряет и так или иначе сохраняет. И мы еще проживем в нашем раю - кино.